



# الجزيرة

سماج ادريس

وسوريا من جديد ضمن هذه الدول إلى جانب العراق وليبيا والسودان وكوبا وكوريا الشمالية.

٦ - انعقاد الدورة ٢١ للمجلس الوطني الفلسطيني في أوائل شهر أيار في غزة، والتصويت على إلغاء الميثاق الوطني الفلسطيني.

كل ما ذكرناه يحتاج إلى وقفة طويلة وبحث مستفيض. لكننا هنا سنركز على دلالة بعض هذه المستجدات في حد ذاتها، وفي ترابطها مع المستجدات الأخرى.

\*\*\*

يجب الإقرار أولاً، وبعيداً عن التبجح القومي، أن العامل الأول الذي فجر أكثر التحركات الأمريكية - الإسرائيلية على الصعيد العسكري العدواني وعلى صعيد التحالفات أو اللقاءات الإسرائيلية مع الأنظمة العربية «المسالمة» ومع تركيا هو المقاومة الوطنية في فلسطين وفي الجنوب اللبناني...

فمع تزايد ضربات الحركات المناضلة في فلسطين، اشتدت حملات القمع الصهيوني، وترافقت مع استشراس السلطة الفلسطينية في التعامل مع أنصار هذه الحركات. ومع كتابة هذه المقدمة يتضح أن ثمة اثني عشر ألف مناضل فلسطيني يقبعون في زنازين السلطة «الوطنية» الفلسطينية، وأكثر من تسعمئة فلسطيني اعتقلتهم هذه السلطة في الشهور الأخيرة بتهمة الانتماء إلى حركتي «حماس» و«الجهاد الإسلامي»... ناهيك عن حملات الدهم والاقتحام التي طالت المساجد والجامعات ومراكز الصحف في الضفة والقطاع، والاعتداء على الصحفيين والمثقفين<sup>(١)</sup>. وكل هذا، إن دل على شيء، فإنما يدل على حقيقة واحدة: وهي رفض السلام المنجز لكونه مجرد احتلال إسرائيلي يتم «مع شركاء فلسطينيين» كما قال إدوارد سعيد<sup>(٢)</sup>.

وأما المقاومة الوطنية في جنوبي لبنان وبقاعه الغربي فقد

تسارعت الأحداث السياسية والمستجدات الأمنية والعسكرية خلال الشهور الماضية بحيث بات من الصعب على كاتب واحد أن يعدد دلائلها في مقال واحد. فعقب العمليات الاستشهادية التي شنها ثوار المقاومة الإسلامية في فلسطين المحتلة، انعقد مؤتمر «شرم الشيخ» لمكافحة «الإرهاب» (أو «لصنع السلام») وحصل عدوان إسرائيلي على الجنوب اللبناني والبقاع الغربي تكلل بمجزرة «قانا» وبمجزرتين أخريين في النبطية والمنصورى، ثم توقف العدوان بعد قتل كثير ودمار كبير، بعد دخول الوساطة الفرنسية على الخط، وتم التوصل إلى «تفاهم» جديد يُعتقد أنه أكثر ثباتاً من التفاهم غير المباشر الذي سبق للعدو والمقاومة الإسلامية في لبنان أن صاغاه قبل سنوات ثلاث. ثم صدر تقرير الأمم المتحدة الذي شكك في رواية إسرائيل القائلة بأن قصف مركز الأمم المتحدة في قانا لم يكن متعمداً. وأخيراً، تكتشفت الانتخابات الإسرائيلية الأخيرة عن فوز بنيامين نتانياهو «بيبي» برئاسة الحكومة الجديدة.

ومن الوقائع التي يجدر التوقف عندها في هذه المقدمة ينبغي التركيز على ثلاث:

١ - الاتفاق «الأمني» التركي - الإسرائيلي الذي وُقّع في شباط (فبراير).

٢ - اتفاق العاهل الأردني والرئيس التركي ديميريل في أواسط أيار على «العمل لمكافحة الإرهاب»...

٣ - وصول طائرات حربية أمريكية إلى الأردن.

٤ - توقيع كلينتون وبييرز، في أواخر نيسان، اتفاقاً ضد «الإرهاب»، والاتفاق على تخصيص ١٠٠ مليون دولار على مدى سنتين لشراء معدات عسكرية ولاغراض التدريب.

٥ - صدور تقرير أمريكي أرسلته وزارة الخارجية إلى الكونغرس بخصوص «الدول الإرهابية»، ويلاحظ إدراج إيران

(١) من أبرز الوقائع التي يتوجب ذكرها هنا: اعتقال د. إياد السراج، مدير برنامج الصحة النفسية في قطاع غزة والمفوض العام للهيئة المستقلة لحقوق المواطن في الضفة والقطاع، بتهمة «التشهير بالسلطة». وكان السراج قد قال لأنطوني لوييس (وهو صحفي يكتب باستمرار في «صفحة الرأي» في النيويورك تايمز الأمريكية) إن السلطة الفلسطينية تتصف بـ«الفساد والديكتاتورية والظلم»، وأن الحكم الذاتي «استسلام نفسي كامل لإسرائيل»، وأن وضع حقوق الإنسان في غزة «رهيب». ومن الوقائع أيضاً ما ذكرته الصحف في ١٥ أيار عن الاعتداء بالضرب على صحفي فلسطيني في غزة بتهمة نشر صورة تظهر أولاداً يغسلون حماماً على شاطئ غزة؛ وهي صورة اعتبرتها السلطة الوطنية ماسة «بصورتها» هي في الرأي العام العالمي. فتأمل!

(٢) الحياة ١ أيار ١٩٩٦.

كلّفت العدو، بحسب اعترافاته نفسها، ما لم تكلفه إياها كلّ الحروب مع الأنظمة العربية مجتمعة (ويستثنى من ذلك حرب ١٩٧٣). ولا شك أنّ ما فاقم من غضب العدو اكتشافة أنّ المقاومة تحظى بتأييد شعبي كبير، ويدعم (أو تسهيلات) من الدولة اللبنانية وسوريا (لا إيران فحسب)، وأنها إلى مزيد من الاحتراف و«التفنّن» في صيّد الجنود الإسرائيليين وبخسائر وطنية أقل<sup>(١)</sup>. يُضاف إلى كلّ ذلك أنّ المقاومة قد خلّكت بنية «جيش لبنان الجنوبي» العسكرية ودفعت عناصر هذا الجيش للعمل إلى مأزق نفسي وسياسي كبير.

ولا شك أنّ عمليات المقاومة الموجهة هي السبب الرئيسي لقيام العدو بعملية «عناقيد الغضب» ضدّ لبنان، لا صواريخ «الكاتيوشا» التي أطلقها عناصر «حزب الله» على المستوطنات الشماليّة ردّاً على قصف إسرائيل للمدنيين وخرقها - بالتالي - «تفاهم تموز ١٩٩٣». ومع ذلك فإنّه ينبغي التفنّن إلى أنّ العدو لم يهدف إلى القضاء على البنية العسكرية للمقاومة، لمعرفته مسبقاً بأنّه عاجز عن ذلك؛ وفي هذا الصدد نتذكّر قول بيريز الشهير في ١٣ أيار «إنّ القضاء على حزب الله أشبه بمن يريد أن يأكل الحساء بالشوكة». بل هو لم يهدف بعملية هذه إلى منع حزب الله من إطلاق صواريخ الكاتيوشا على المستعمرات؛ وهنا نتذكّر قول «أرياه أوسلفان» من جريدة الجيروزالم پوست: «إنّ محاولة الجيش الإسرائيلي إيقاف الكاتيوشا هي كمحاولة من يريد أن يمسك بعوضه بأسنانه». وإنّما أراد العدو أن يثير في وجه الدولة اللبنانية أعباء المهجرين والنازحين، وأن يشعرها بأنّ سنوات «الإعمار» قد تذهب هدراً إنّ هي لم تضغط على سوريا لتضغط هذه بالتالي على حزب الله من أجل كبح أعمال المقاومة ضد الجيش الإسرائيلي داخل «الشريط الحدودي» المحتل.

\*\*\*

لم تأت «عناقيد الغضب» من فراغ. بل لقد ساهمت كلّ من تركيا والمملكة الأردنية وقمة شرم الشيخ على وجه الخصوص في تقطية هذا العدوان: تركيا من خلال الاتفاق العسكري والأمني و«الصناعي» مع الكيان الصهيوني، والمملكة الأردنية من خلال «مناوراتها العسكرية المشتركة» مع الولايات المتحدة، و«شرم الشيخ» من خلال توفير غطاء عربي/أمريكي للاقتصاص من المقاومة عقب عمليات المقاومة الإسلامية مطلع هذا العام في فلسطين.

فالمعلوم أنّ تركيا وإسرائيل وقّعتا في شباط الماضي اتفاقاً ينصّ بشكل رئيسي على قيام مقاتلات من البلدين بطلعات «تدريبية» في أجواء كلّ بلد، وعلى السماح للسفن الحربية

التابعة لكلّ من البلدين بالدخول إلى موانئ البلد الآخر، فضلاً عن تعاون صناعي، وتبادل «للمعلومات». وقد جاء هذا الاتفاق على أرضيّة خلاف متعاطف بين تركيا وسوريا بسبب عدّة قضايا أهمّها: مسألة تقاسم مياه نهر الفرات، وأتهام تركيا لسوريا بدعم حزب العمل الكردستاني. ولكن يبدو أنّ القضية الأهم هي وجود تركيا على رأس الأولوية في مشروع بيريز الشرق الأوسطي (بعد إسرائيل) ولاسيّما فيما يتعلّق بتقاسم منشaries المياه، وعلى رأس حرية المخطّط الأمريكي لإحلال «السلام» في الشرق الأوسط وذلك بالتضييق على سوريا وإيران والعراق. ومن هنا نفهم:

١ - سماح أنقرة للطائرات الأمريكية في حرب «عاصفة الصحراء» باتخاذ قاعدة «انجرليك» العسكرية الجوية منطلقاً لطلعات فوق مناطق «الحظر الجوي» في شماليّ العراق وجنوبه.

ب - ما أشيع عن تفجيرات نفثها سوريا، حدثت في هذا البلد (في أوائل حزيران) وكان وراءها (فيما زعم) عناصر من أصل تركي.

وأما الأردن فقد شعر أنّ هروله إلى إجراء معاهدة سلام مع العدو لن تكفّ عنه غضب الشعب الأردني وقواه الإسلامية وطلّاعه المثقفة المناضلة. فسارع إلى استقبال ٣٤ طائرة حربية أمريكية لإجراء «مناورات عسكرية مشتركة»، وذلك تحت شعار «تنظيم الدفاع عن الأردن». وراح يروّج أخيراً أخباراً عن تحرّشات سورية ذات طبيعة أمنية عسكرية داخل الأردن. وكان الملك حسين قد زار في منتصف أيار تركيا، واتفق مع ديميريل على العمل معاً «على مكافحة الإرهاب وحماية عملية السلام في الشرق الأوسط»، وأكّد حسين أثر اجتماعه مع الرئيس التركي في أنقرة «أنهما معاً في وجه الإرهاب وقوى الدمار، وفق ما صدر عن قمة شرم الشيخ». ولا يستبعد أن تكون مشاورات الزعيمين قد تناولت دور البلدين في تحديد مستقبل العراق، الرافض حتى الآن لمشروع التسوية الأمريكية... كما لا يستبعد ما ذكره التلفزيون الإيراني من أنّ الملك يُريد على ما يبدو أن يلتحق بطل أبيب، ويمهّد لإقامة تعاون عسكري تسليحي بين بلاده وتركيا بعد أن استأثر اتفاق التعاون العسكري التركي - الإسرائيلي باهتمامه<sup>(٢)</sup>. ولكنّ الواضح لكلّ ذي عين بصيرة أنّ التقارب التركي - الأردني - الإسرائيلي الأخير هو نوع من «تخويف القوى المعنوية» [وتحديداً سوريا] بأنّ شروط السلام ليست قابلة للتفاوض أو التعديل: فإمّا أن تقبل هذه القوى بالشروط الإسرائيلية وإما الحرب الشاملة وعلى أكثر من خطّ نار<sup>(٣)</sup>.

\*\*\*

(١) فعلى سبيل المثال أدّت عيونتان ناسفتان زوعهما رجالاً المقاومة في مرجعيون (في ٣٠ أيار ١٩٩٦) إلى مقتل ٤ عسكريين إسرائيليين وجرح ٧ آخرين وعناصر من جيش لحد، وإصابة مدني واحد بجروح أثناء مروره. وفي اليوم ذاته تمّ الهجوم على دورية في الناقورة، فجرح ٥ جنود ولحدي واحد من دون أية خسائر لبنانية. وقيل ذلك (في ١٣ أيار) اعترفت إسرائيل بجرح ٥ جنود بعملية على طريق سجد - الريحان دون أية خسائر في صفوف المقاومة.

(٢) نقلًا عن الحياة، ١٧ أيار ١٩٩٦.

(٣) وليد نوبهض، الحياة ٢٠ أيار ١٩٩٦.



أ - أن اجتماع المجلس الوطني قد حصل أثناء العدوان الإسرائيلي على لبنان، وكان بمقدور القائد الفلسطيني أن يؤجل انعقاده، غير أنه أراد أن يعطي بيريز «فرصة التعويض فلسطينياً عما قام به لبنانياً»<sup>(٥)</sup>. وقد أعلن بيريز، من جهته، أنه «يقدر» مبادرة عرفات، فأعلن حزبه فيما بعد عدم ممانعته قيام دولة «فلسطينية»... من دون تحديد ماهية هذه الدولة وحدودها وقوانينها!

ب - سارع كلينتون فور صدور قرار المجلس الوطني الفلسطيني إلى دعوة عرفات لزيارة البيت الأبيض في «زيارة رسمية» هي الأولى له بعد توقيع اتفاق أوسلو. وفي الزيارة الأخيرة كرر عرفات لكلينتون شكره بلغته الإنكليزية الخاصة: Mr. President, thank you, thank you, thank you!

ج - تنطوي الالتزامات التي من المفترض أن يلتزم «الميثاق» الجديد بها على اعتراف فلسطيني من جانب واحد بحق إسرائيل في الوجود، في حين أن إسرائيل مازالت ترفض الاعتراف بحق الشعب الفلسطيني في تقرير مصيره وبحق اللاجئين في العودة إلى ديارهم وفقاً لقرار الأمم المتحدة رقم ١٩٤. وهذا يعني أن الرئيس الفلسطيني لم يرضخ للإملاءات الصهيونية والأمريكية فحسب<sup>(٦)</sup>، بل هو طعن في قرارات الشرعية الدولية نفسها التي تربط بين الاعتراف بإسرائيل وبين قبول هذه الأخيرة بحق اللاجئين الفلسطينيين في العودة.

د - حدث «التعديل» في الميثاق الفلسطيني، من دون أي تعديل في قوانين الكيان الصهيوني الأساسية، ولا سيما حق اليهود في «العودة» إلى فلسطين دون أي شروط. وفي هذا المجال تبدو ملاحظة إدوارد سعيد، على فجائعتها، على جانب كبير من الصواب: «نحن، أعضاء هذا المجلس المحترمين، نعدك الميثاق، ونقبل التمييز العنصري بين العرب واليهود (...). إن التعديل هو نوع من الاستعباد الروحي والفكري»<sup>(٧)</sup>.

هـ - بتخلى منظمة التحرير عن «الميثاق» تعزى المفاوضات الفلسطينية من آخر ورقة «رابحة» في مفاوضات الحل النهائي للمسألة الفلسطينية، وهي المفاوضات التي تشمل قضايا: القدس، والحدود، والمياه، واللاجئين، والمستوطنات. وفي هذا المجال يتسائل رسمي أبو علي، بحق، عن المرجعية التي سيتم التفاوض بها بعد إلغاء الميثاق وبعد تأجيل إنجاز «الصيغة الجديدة» للميثاق إلى ما بعد مفاوضات الحل النهائي... فلا يرى إلا مرجعية بائسة واحدة: هي أوسلو<sup>(٨)</sup>.

\*\*\*

وسط أجواء التحالفات الجديدة والعدوان الإسرائيلي المتواصل، كان الرئيس كلينتون وبيريز يعقدان اجتماعاً في واشنطن في أواخر نيسان توج بتوقيع اتفاق مشترك ضد «الإرهاب»، وموافقة البلدين على تخصيص ١٠٠ مليون دولار أمريكي على مدى سنتين لشراء معدات ولأغراض التدريب. كما أعلن المدير العام لوزارة الدفاع الإسرائيلية أن الولايات المتحدة ستسلك إسرائيل أنظمتها دفاعية مضادة للصواريخ تشمل مدافع ذات سرعة فائقة قادرة على اعتراض صواريخ «الكاتيوشا». وقد وقع بيريز مع وزير الدفاع الأمريكي ويليام بري «إعلان نوايا» يتضمن النقاط التالية: نشر أسلحة في أواخر عام ١٩٩٧ تعمل بأشعة الليزر لاعتراض «الكاتيوشا»، بكلفة ٧٠ مليون دولار، تدفع إسرائيل ٢٠ مليوناً منها؛ وإنشاء شبكة صواريخ «أرو» مضادة للصواريخ عام ١٩٩٨؛ ونشر شبكة إنذار عبر صور تلتقطها الأقمار الصناعية فتحدد مصدر إطلاق الصواريخ ونوعها قبل أن تصيب هدفها. وكان هذا لم يكف فجاءت النقطة الأخيرة من «إعلان النوايا»، وتتضمن إنشاء فريق عمل ثنائي لمساعدة إسرائيل على إعداد وسائل لحماية نفسها من الصواريخ<sup>(٩)</sup>.

فهل يكون من الغرابة في شيء أن يصرح بيريز بعد عودته من الولايات المتحدة بأن العلاقات بين البلدين «قد بلغت قمة جديدة»، وأنه ليس «هناك على حد علمي دول أخرى تتمتع كما تتمتع إسرائيل بمثل هذه العلاقة»؟<sup>(١٠)</sup>

\*\*\*

ووسط هذه التحالفات الجديدة والعدوان الإسرائيلي المتواصل، كان الرئيس ياسر عرفات - وبكلام شمعون بيريز - «في طريقه لأن يصبح ديموقراطياً»<sup>(١١)</sup>. فبعد أن أظهر «في الأسابيع الأخيرة [من نيسان]» لرئيس العدوان والمجازر «أنه شخصية محترمة» وذلك بقيامه «بحملة على الإرهاب»، واصل عرفات طريق «الديمقراطية» بتزعمه منظمة التحرير الفلسطينية في مسعاها لإلغاء فقرات من ميثاقها تدعو إلى تدمير إسرائيل<sup>(١٢)</sup>. فقد ألغى المجلس الوطني الفلسطيني في دورته الحادية والعشرين المنعقدة في غزة «الميثاق الوطني» الفلسطيني، وكلف اللجنة القانونية للمجلس<sup>(١٣)</sup> بإعادة صياغته على أسس تتسجم مع الالتزامات المتضمنة في اتفاق أوسلو وفي الرسائل المتبادلة بين عرفات ورابين في أيلول ١٩٩٣. ولم يفت المراقبين أن يلاحظوا ما يلي:

(١) الحياة، ٣٠ نيسان ١٩٩٦.

(٢) نقلاً عن رغيد الصلح، الحياة ١٧ أيار ١٩٩٦.

(٣) الحياة، ١ أيار ١٩٩٦.

(٤) كل ما بين مزدوجين هو لرئيس الوزراء الإسرائيلي السابق شمعون بيريز.

(٥) راغدة درغام، الحياة ٣ أيار ١٩٩٦.

(٦) وصف إلياس خوري أعضاء المجلس الوطني الفلسطيني، وهم يصوتون على إلغاء الميثاق، وصفاً لعله أن يكون هو الأقرب إلى واقع الأمر رغم كاريكاتوريته بل بسببها: «صور مذبحه قانا أمانا في التلفزيون، يليها صور السيد أبو العباس معتزلاً [عن عملية «أكيلي لورو»]، وبعدها صور الأيدي المرفوعة في المجلس الوطني الفلسطيني؛ أياها تتصارع كي تراه الكاميرا أو كي يراها ولي الأثر» (ملحق النهار، ١١ أيار، ١٩٩٦).

(٧) ملحق النهار، ١١ أيار ١٩٩٦.

(٨) الحياة، ١٤ أيار ١٩٩٦.

كُتِبَ الكثير عن مجزرة قانا المروعة في الصحافة اللبنانية والعربية والعالمية، حتى لم يبق من مزيد. ومع ذلك فإنه ينبغي التشديد على حقائق ثلاث أغفلها ما اطلعنا عليه من الصحافة، أو لم يعرها الاهتمام المطلوب:

فأما أولى هذه الحقائق فهي أن ارتكاب المجازر بحجة «الدفاع عن النفس» هي حجة قديمة، كان أبرز من اشاعها ورؤجها وفلسفها ونظر لها هم - ويا للمفارقة المؤلمة - النازيون، جرّارو اليهود وحارقوهم ومعذبوهم. يذكرنا، هنا، الكاتب اليهودي الأمريكي التقدمي «نورمان فينكلستين» بما أعلنه «هملر» في خطابه الشهير عن حملة الإبادة النازية بحق اليهود: «لنا الحق الأخلاقي، لنا واجب تجاه شعبنا، أن ندمر اليهود الذين كانوا يريدون أن يدمرونا»<sup>(١)</sup>... علماً أن الجميع يعرف أن «الشعب اليهودي» في ألمانيا النازية لم يكن قادراً (عسكرياً وبشرياً وتكنولوجياً) على تدمير النازية، كما أن حزب الله اليوم غير قادر (عسكرياً وبشرياً وتكنولوجياً) على تدمير «إسرائيل».

وأما ثانية هذه الحقائق فهي أن المؤرخين الإسرائيليين اليوم يعترفون بأن العصابات الصهيونية، قبيل إنشاء إسرائيل، قد ارتكبت المجازر بحق الشعب العربي. بل يذهب Uri Milstein، وهو من أهم المؤرخين الإسرائيليين في التاريخ العسكري، إلى أن «كل مناوشة [بين العرب والصهاينة] كنت تنتهي بمجزرة تطول العرب»<sup>(٢)</sup>. ويؤكد المدير السابق لأرشيف الجيش الإسرائيلي الحقيقة المرعبة التالية: «في كل قرية عربية احتلناها أثناء حرب الاستقلال، ارتكبت أعمالاً هي من حيث التعريف جرائم حرب، ومنها أعمال قتل، ومجازر، واغتصابات»<sup>(٣)</sup>.

وأما ثالثة هذه الحقائق، فهي أن الصهاينة يستخدمون حجة «الدفاع عن النفس» حتى لو لم يقتل إسرائيلي واحد. فرغم صواريخ الكاتيوشا، التي قُذرت بسبعمئة صاروخ، فإن إسرائيلياً واحداً لم يمُت، ومع ذلك شنت إسرائيل حربها وأوقعت المجازر بالأبرياء. وقد يحاول الصهاينة الزعم أن «العرب» عرضوهم للأخطار الشديدة، فاضطر الإسرائيليون للرد بعنف؛ وهذا ما زعمه العدو بعد مجزرة اللد الشهيرة التي قُتل فيها بين ٢٥٠ و ٤٠٠ فلسطيني، حين قال إن أهالي اللد العرب كانوا «يقنصون الجنود» فاضطر هؤلاء إلى إطلاق النار هلعاً واضطراباً. لكن كذبة العدو تنكشف حين نعلم أن جندياً صهيونياً واحداً لم يقتل، بل لم يُجرَح، من جراء هذا «الغنص» المزعوم!

الحقيقة الرابعة أن مجزرة قانا لم تكن هي الحادثة الأولى التي يقصف فيها الإسرائيليون مقراً للامم المتحدة في جنوبي لبنان. بل (وهنا الأهم) لا يُستبعد - كما ذكر حسن الشامي - أن يكون قصف المركز الدولي «رسالة إسرائيلية» إلى القوات الدولية (...) وقد تكون فيجئة هذا المركز مؤشراً على استضعافه، وجعله بالتالي حاملاً هذه الرسالة بدون ردة فعل كبيرة<sup>(٤)</sup>. وهنا ينبغي التذكير بأن الولايات المتحدة - وهي راعية الكيان الصهيوني ومدللته - لم تكن إلا في فترة زمنية قصيرة (وتحديداً: أثناء مجزرة العراق عقب غزو الكويت) راضية عن دور الأمم المتحدة. يكتب المفكر الشوري نعوم تشومسكي في هذا المجال ما يلي:

«منذ حوالي نهاية الستينات وحتى نهاية الثمانينات، كانت الولايات المتحدة مصممة على تحطيم الأمم المتحدة، لأن هذه لم تكن - ببساطة - أداة طيعة في يد السياسة الأمريكية. وأثناء حكم ريفان، لم تدفع الولايات المتحدة مستحققاتها المالية. وكانت في طليعة من مارس حق النقض (الفيتو) على قرارات مجلس الأمن في ربيع القرن الأخير [تشومسكي يكتب كلامه هذا عام ١٩٩٣]. لقد جهدت الولايات المتحدة في أن تضعف هذه المنظمة بل أن تلغيها، ولاسيما تلك الأقسام المعنية بشؤون العالم الثالث، كاليونسكو...»<sup>(٥)</sup>.

ولسنا في حاجة إلى التذكير بأن الولايات المتحدة، في ١٦ أيار، رفضت رفضاً قاطعاً مجرّد إشارة مجلس الأمن في جلسته المغلقة إلى تحميل «إسرائيل» مسؤولية المجزرة، على رغم استنتاج التحقيق العسكري الدولي بأن قصف مركز الأمم المتحدة لم يكن نتيجة خطأ. أمّا إذا كان قصف هذا المركز قد تمّ بالتواطؤ مع الإدارة الأمريكية، فهو ما قد تكشف، أو لا تكشف، عنه السنوات القادمة. ولكن الثابت في كل حال هو أن الولايات المتحدة لن يضيرها «تهميش دور هذه القوة الدولية»، ولن يضيرها «إفقال فم» هذا «الشاهد المزعج» في الجنوب<sup>(٦)</sup>!

\*\*\*

كثر الحديث بُعيد العدوان الإسرائيلي، وأثناء الانتخابات الإسرائيلية الأخيرة، وبعيد فوز «بيبي» وحتى لحظة كتابة هذه المقدمة، عن الفوارق التي تميّز حزب العمل عن الليكود. ولما كان الليكود هو الذي فاز بالانتخابات، فإن الحديث الآن عن الفوارق سيغدو من الأمور الأكاديمية التي تستحق وقفة مستقلة وتتبعاً دقيقاً، ولا تدخل ضمن اهتمامات هذه المقدمة. ولكن ما يهمنا هو جملة أمور. وأول هذه الأمور هو أن كل الحروب الإسرائيلية ضد

(١) Norman G. Finkelstein: Image and Reality of the Israeli - Palestinian Conflict (New York, London: Verso, 1995) p. 108.

(٢) نقلاً عن المصدر السابق، ص ١١٠.

(٣) المصدر السابق، الصفحة نفسها.

(٤) الحياة ١٤ أيار ١٩٩٦.

(٥) Noam Chomsky: Keeping the Rabble in Line (Interviews with David Barsamian), (Monroe, Maine: Common College Press), 1994, p.67.

(٦) كل ما بين مزدوجين هو لحسن الشامي، مصدر مذكور سابقاً.

وعلى طرد المنظمات «الإرهابية» الفلسطينية منها، وعلى وقف الحملات الإعلامية بين البلدين، إلخ...<sup>(٥)</sup>.  
ولا نريد أن نفصل الحديث في إجرام الحزبين، رغم أن هناك اعتقاداً عاماً مغلوفاً في الغرب، قوامه أن الصهيونية العمالية مقيّدة بـ«متطلبات أخلاقية» نابعة من إيديولوجيتها «الاشتراكية». لكن كاتباً واحداً على الأقل، هو المؤرخة أنيتا شاپيرا، فضحت اشتراكية قادة «الشوف» حين أكدت أن طراز الاشتراكية الإسرائيلية العمالية يتبع الطراز الستاليني<sup>(٦)</sup> الذي مارسه ستالين بحق خصومه أثناء «حملات التطهير» (١٩٣٦ - ١٩٣٩)!

غير أننا لم نأت بعد على ذكر الأمر الأهم في سياق حديثنا عن الليكود و«العمل»؛ فالواقع أن المقاطع الستة السابقة غير ذات صلة براهننا، بعد فوز الليكود في الانتخابات الأخيرة. وإنما أخشى ما نخشاه أن تتحوّل كل التحليلات العربية التي لم تفرّق (من حيث الظلم والعنجهية والمشروع الاستيطاني) بين الحزبين المذكورين، إلى حجة معاكسة: فمثلاً سبق لـ«البيريزيين العرب»<sup>(٧)</sup> أن زوّنا مواطنيهم بيريز على حساب ناتانياهو، فأنه ليس من المستبعد أن يهرع هؤلاء البيريزيون اليوم إلى تجميل صورة «بيبي»، مستخدمين جميع التحليلات السابقة... فيقولوا، مثلاً، إن هذا أفضل من سلفه لأنّ حزبه هو الذي باشر بعملية السلام، وهو الذي وقّع قَبْلُها «كامب ديفيد». وقد يضيفون إلى قول الحق هذا (الذي يُراد به باطل، كلّ الباطل، بالطبع!) قولاً صحيحاً من الناحية النظرية على الأقل: وهو أن العرب (والفلسطينيين ضمناً) لم يعرفوا «بيبي» إلا في المعارضة، «مزايدياً على حزب العمل الحاكم»<sup>(٨)</sup>، ولم يعرفوا حزبه إلا قَبْلَ التنازلات التي تضمّنها «أوسلو»، ولم يعرفوه إلا «في قلب المقاومة المسلحة أو الانتفاضة»<sup>(٩)</sup>... فلنمهلّه - سيقول بعض الزعماء العرب - وبعدها، سنرؤن!

\*\*\*

إنّ المسألة الجوهرية هي الصهيونية، وهي إسرائيل، لا الليكود وحزب العمل وماپام وراكاح<sup>(١٠)</sup>. ولا نودّ أن نعود إلى الشعار القديم «إنّ صراعنا مع إسرائيل صراع وجود، لا صراع حدود»، بل نقول - مع نصير عروزي وغيره - إنّ

العرب، باستثناء الاجتياح الصهيوني للبنان عام ١٩٨٢، قد شتّنها حكومات «عمالية»... في حين أنّ اتفاقات «السلام الوحيدة» التي وقّعت مع العرب وتحقّق بفضلها «استرجاع» لأراض عربية مغتصبة هي التي وقّعت عليها حكومة الليكود بزعامة بيغن ونقّذها «زعيم متطرف ومتعنّ شهير هو اسحق شامير»<sup>(١١)</sup>، غثّينا: معاهدة السلام المصرية - الإسرائيلية التي غادَتْ بموجبها سيناء إلى السيادة المصرية وأزيلت المستوطنات اليهودية فيها. بل إنّ حكومة الليكود هي التي ذهبت إلى مدريد للبدء بعملية السّلام، بغضّ النّظر عمّا إذا كان ذهابها هذا قد تمّ بضغط أمريكي كبير.

وثاني هذه الأمور أنّ حزب العمل يختلف عن الليكود في «صياغة» مطالبه فحسب. فـ«اليسار» الإسرائيلي يزعم أنّه يعمل على إقامة دولة فلسطينية في الضفة والقطاع، بعكس الليكود الذي يؤكّد ناتانياهو باسمه أنّه يعمل على إقامة «حكم ذاتي» هناك لا دولة<sup>(١٢)</sup>. ولكنّ ماذا فعل «حزب العمل» من أجل قيام هذه الدولة الفلسطينية العتيدة؟ وهل ما تبنيه السلطة الفلسطينية - بالتعاون والتعامل مع الحكومة الإسرائيلية العمالية - يشبه الدولة المستقلة، أم يشبه نظاماً أبارتأيدياً (معدّلاً) مؤلفاً من «قطاعات مستقلة»<sup>(١٣)</sup>، «بانتاستونات» مسيجة محاطة بالحرس الإسرائيلي ومخرقة بالمستوطنين؟ ثم إنّ الليكود يؤمن بتوسيع الاستيطان اليهودي لا العربي بعكس اليسار العمالي، بحسب زعم بيبي<sup>(١٤)</sup>؛ ولكنّ حقيقة الأمر أنّ حزب العمل، وإنّ جُمّد بناء المستوطنات، فإنّه اغدق الأموال على المستوطنات القائمة بالفعل وسمح باستمرار بناء أحياء يهودية جديدة في القدس الشرقية (العربية).

وأما الانسحاب من الخليل، فصحيح أنّ بيريز «تعهد» بالقيام به (بعكس «بيبي»)، ولكنّ الأوّل لم يحدّد «موعداً» لذلك... علماً أنّ «الموعد» لم يكن يوماً «مقدّساً» في عرف رابين وبيريز! وبمقدور المرء أن يقول الشيء عينه عن قضية الانسحاب الإسرائيلي من الجولان؛ ففي حين يمانع «بيبي» في هذا الانسحاب، فإنّ بيريز يمتنع عن تحديد «مدّة» حتى تعلن سوريا نوع السلام المرتجى (اقرأ: حتى توافق سوريا على محطات إنذار مبكرة، وعلى فتح سفارة إسرائيلية في دمشق،

(١) عرفان نظام الدين، الحياة ١٢ أيار ١٩٩٦.

(٢) من فصل من كتاب بنيامين ناتانياهو بعنوان: مكان تحت الشمس، نشرته جريدة السفير بترجمة حلمي موسى، في ١ حزيران ١٩٩٦.

(٣) Nasseer Aruri: The Obstruction of Peace (Monroe, Maine: Common Courage Press, 1995), p. 27.

(٤) جريدة السفير، ١ حزيران ١٩٩٦.

(٥) من الغريب أن يكتب جهاد الخازن، وهو رئيس تحرير أكبر جريدة عربية وأوسع الدوريات انتشاراً ما يلي: «[إنّ] السلام الذي نرجوه سلام عادل، لا يموت فيه الذنب ولا تفنى الغنم، وليس لنا اعتراض على السلام الذي يطلبه الليبراليون من [بين] اليهود الأمريكيين المتعاطفين مع حزب العمل الإسرائيلي. فهو [سلام] قد يكون سيئاً من وجهة نظرنا، إلا أنّه ليس سيئاً جداً كالسلام الذي يحاول الليكوديون فرضه على سورية وغيرها عبر الإدارة الأمريكية» (الحياة ١٧ أيار ١٩٩٦). وهكذا يتحوّل المثقّف من مدافع عن الحقوق والقيم، إلى مميّز بين «سيئ» و«أسوأ»... بل إلى مؤثّر للأول على الثاني!

(٦) يُراجع كتاب Finkelstein المذكور سابقاً، ص ١١٢.

(٧) التعبير هو لطلال سلمان، السفير ٢٠ أيار ١٩٩٦.

(٨) منير شفيق، الحياة ١٠ أيار ١٩٩٦. (٩) المصدر السابق.

(١٠) نقول هذا، مع بالغ احترامنا للراحل الكبير إميل حبيبي، وللنائب عبد الوهاب الدراوشة الذي هدّد بعدم التصويت لبيريز لرئاسة الوزراء بعد «عناقيد الغضب»<sup>(١)</sup>، ثم عاد وأيدّه بعد أن «وعدّه» بيريز «بمساواة العرب واليهود»!

وشرذمة للقوى العربية التي كانت ذات يوم تقاتل من أجل الحرية فخدعها وهُم السَّلام فانتقلت إلى القتال إلى جانب الاحتلال... ضد السَّلام!

\*\*\*

لا يجوز، ونحن نتحدث عن العدوان الأخير، إلا أن نتوقف ولو هنيهة أمام تجربة المقاومة في مواجهة هذا العدوان. من الواضح أن الهجوم الإسرائيلي قد فشل في القضاء على المقاومة، كما ذكرنا في مطلع هذه المقدمة، بل إنه فشل «حتى بإصابتها بخدوش»<sup>(١)</sup>. فلم يفقد حزب الله إلا ستة عشر شهيداً خلال ستة عشر يوماً من القصف الوحشي، وهذا ليس بالرَّقم الكبير قياساً بحجم العدوان أولاً، وبضعف البنية الدفاعية النسبي بالمقارنة مع التحصينات الدفاعية الإسرائيلية ثانياً. كما أثبتت المقاومة الإسلامية قدرتها على نفخ غبار الحرب عنها، واستئناف العمليات الجهادية الموجهة، إذ أُوقعت منذ إبرام «تفاهم نيسان» الجديد مع العدو ما لا يقل عن عشرين جندياً إسرائيلياً بين قتل وجريح باعتراف العدو. ومن نتائج العدوان الهامة أن حزب الله استطاع أن يرفع من رصيده الجنوبي الشعبي، وهذا أمر يمكن استثماره في مجال عمليات مستقبلية أكبر وربما أعظم نوعية.

ولكن تبقى هناك ثلاث مسائل يجب التطرق إليها، بعيداً عن الفورة العاطفية (المفهومة والمبررة) المؤيدة للمقاومة الإسلامية. فاما المسألة الأولى فتتعلق باستخدام المقاومة صواريخ الكاتيوشا في ضرب المستوطنات الإسرائيلية. فالمعلوم أن المقاومة أطلقت حوالي سبعمئة صاروخ كاتيوشا، أحدثت - بحسب المصادر الإسرائيلية - أضراراً بـ ١٥٠٠ مسكن وبيعض السيارات، وأن الخسائر المادية الإسرائيلية تُقدَّر بـ ٢٠٠ مليون دولار، يُضاف إلى ذلك كله تهجير حوالي خمسين ألف مستوطن إسرائيلي<sup>(٢)</sup>.

من الملاحظ أن الكاتيوشا لم تؤدَّ إلى مقتل أي جندي أو مستوطن إسرائيلي، ولم تدفع بالعدوان الإسرائيلي إلى التخفيف من وطأة قصفه للقوى المدنية الآمنة في الجنوب... بل على العكس أعادت القيادة الإسرائيلية صواريخ الكاتيوشا إلى صدور رجال المقاومة، حين مضت تزعم أن هذه الصواريخ هي السبب في شن «عناقيد الغضب». صحيح أن إسرائيل لا تحتاج إلى ذريعة للقصف والعدوان، ولكنه ليس من الصواب أيضاً أن نهمل الرأي الشعبي العام الذي لا يرى في خسائر الإسرائيليين الطفيفة من جراء الكاتيوشا ما يبرِّر كلَّ الخسائر الجسيمة التي لحقت بالبشر والحجر في لبنان.

صراعنا معها صراع وجود وخدود معاً: صراع على الماء (وهو ماؤنا، لا ماء «الشرق الأوسط»)، وعلى الحدود (آية حدود تقبل بها «إسرائيل» ومتى عيَّنتها، وأين النص عليها في الدستور الإسرائيلي؟)، وعلى القدس... ولكنه أساساً - وهنا نعود إلى شعارنا القديم - «صراع وجود». فالدولة الإسرائيلية، أو الصهيونية، هي، تعريفاً، دولة الأغلبية اليهودية، على نحو ما أكد شمعون بيريز غير مرة في كتابه الهام «الشرق الأوسط الجديد»<sup>(٣)</sup>: بل هو يعترف أن سبباً أساسياً لقرار عدم ضم «الأراضي» [أي غزة والضفة] إلى إسرائيل هو أن مثل هذا الضم يشكل تهديداً لهوية إسرائيل، باعتبار هذا البلد هو البلد الوحيد للأمة اليهودية، إذ سيُغرق المسلمون العرب إسرائيل بهويّتهم هم. وهو يسارع إلى إثبات النقطة الأساسية التي نود التركيز عليها وهي الاستنتاج التالي: «وهكذا، فإنه ليس من قبيل الصدفة أن حكومة الليكود نفسها حين كانت تسيطر على يهودا والسامرة وغزة لم تعمل على ضم هذه المناطق...»<sup>(٤)</sup>. وبالمنطق عينه يرفض بيريز «المعتدل» حق العودة للفلسطينيين لأن هذا الحق «سيحوّل الأغلبية اليهودية إلى أقلية»<sup>(٥)</sup>.

غير أن شعار «الدولة اليهودية» هو، في حد ذاته، «إعلان حرب على العرب»، على نحو ما أكد المثقف الصهيوني المعارض Judah Magnes<sup>(٦)</sup>، فكيف إذا قرَّنته بشعار آخر، كولونيالي عنصري استشراقي، هذه المرة، كما فعل هرتزل أبو الصهيونية حين قال إن الدولة اليهودية العتيدة ستكون «حائط أوروبا الدفاعي ضد آسيا، وقاعدة أمامية للحضارة في وجه البربرية»<sup>(٧)</sup>؟ وبالمنااسبة، فإن فكرة الشرق أوسطية ليست بعيدة، هي الأخرى، عن الفكر الكولونيالي العنصري الاستشراقي، بل هي في الواقع ابنة هذا الفكر، غير أن الفارق هو أن بعض الأنظمة العربية المسالمة ستكون شريكة للإسرائيلي الغربي في محاربة «الأصولية» و«الصحراء» وفي تسهيل مهام «حلف ناتو» جديد في المنطقة المتوسطة.

إن إسرائيل، فكرة ومشروعاً وكياناً، نقيض السَّلام... لا لأنها نقيض «فكرة فلسطين»<sup>(٨)</sup> - فحسب، بل لأن دولة الديمقراطية وحقوق الإنسان تتناقض مع فكرة الدولة الدينية أولاً... ولأن إسرائيل، تاريخياً، هي حركة كولونيالية أوروبية زُرعت في بَلَد متوسطي وماتزال جسر الغرب إلى الشرق من أجل السيطرة على موارده وخيراته بكل الطرق. وأما «السَّلام» الذي تطرحه إسرائيل والولايات المتحدة على العرب فهو وهُم السَّلام (بالمعنى النبيل لكلمة «سَّلام»)، لأنه إطالة لعمر الاحتلال

(١) Shimon Peres: The New Middle East (New York: Henry Holt Company, 1993), p. 54.

(٢) المصدر السابق، ص ١٨٩. (٣) المصدر السابق. (٤) راجع Finkelstein، مصدر مذكور، ص ١٠٤.

(٥) ورد هذا في كتاب هرتزل The Jewish State، وهو منقول في كتاب Finkelstein المذكور آنفاً ص ١٠١.

(٦) إدوارد سعيد، ملحق النهار، ١١ أيار ١٩٩٦.

(٧) نواف الموسوي، المستقبل العربي، العدد السادس، ١٩٩٦، ص ١٣٢.

(٨) الحياة ١٤ أيار ١٩٩٦.

# كيف قتلناهم من دون أن نذرف دمعة واحدة؟

تعيد الآداب هنا نشر مقاطع من مقالة بثتها وكالة الأنباء الفرنسية نقلاً عن جريدة هآرتس الإسرائيلية، والمقالة بقلم صحفي إسرائيلي يدعى أرييه شافيت.

في رأس سلم أولوياتنا. لقد قتلناهم لأن الفارق الشاسع بين الطابع المهم إلى حدّ القداسة الذي نوليّه لأرواحنا وبين الطابع القليل الأهمية لأرواحهم سمح لنا بقتلهم. ومضى الصحفي الإسرائيلي يقول: «إننا مقتنعون إلى درجة لا تقبل الشك أن حياة الآخرين ليست بالأهمية التي نوليها لحياتنا، مادام البيت الأبيض ومجلس الشيوخ وصحيفة نيويورك تايمز طوع بئنا. ونحن نؤمن إيماناً مطلقاً أنه مادام لدينا إيباك AIPAC (اللوبي اليهودي الرسمي في أميركا) وبرونفمان (رئيس المؤتمر اليهودي العالمي) ورابطة الدفاع اليهودية وديمونا وياد فاشيم (نصب ضحايا المحرقة) ومتحف المحرقة، فمن حقنا أن نبليغ ٤٠٠ ألف شخص أن أمامهم ثماني ساعات لإخلاء منازلهم ومن حقنا أن نتعامل مع منازلهم بعد انقضاء الساعات الثماني كاهداف عسكرية، ومن حقنا أن نلقي ستة آلاف قذيفة على المناطق الآهلة والقرى والبلدات، ومن حقنا أن نقتلهم من دون أن نشعر بأيّ ذنب».

وتابع شافيت «خلاقاً لصبرا وشاتيلا لم نكلف رئيس المحكمة العليا التحقق من الوقائع، وخلاقاً لمذبحة الحرم الإبراهيمي لم نرسل إلى الصحف أسماء الضحايا وصورهم. فمن المهم جداً أن يبقوا أشخاصاً (ضحايا قانا) بلا وجوه وبلا أسماء وأن يبقوا غير حقيقيين بل من عالم آخر».

وقال «لقد أصبحت قانا جزءاً من سيرتنا الذاتية على غرار قرية، قرية (عز الدين) القسم، وعلى غرار صبرا وشاتيلا. إن قرية قانا هي اليوم جزء منا».

وأضاف: «وكما أن مجزرة باروخ غولدشتاين (في الحرم الإبراهيمي) وجريمة (بيغال) عمير (قاتل اسحق رابين) هما التعبير الأكثر فجاجة عن نوع من بذرة فاسدة زرعت في الثقافة الدينية القومية، فإن مجزرة قرية قانا هي تعبير فاضح عن نوع من بذرة فاسدة مزروعة في الثقافة العلمانية الإسرائيلية، ثقافة الوصاية الإسرائيلية الكاسحة وثقافة القوي في محوره على ذاته... والميل إلى عدم المطالبة بإحراق الحق وإلى عدم قول الحقيقة».

■ القدس المحتلة - أ ب - «كيف قتلناهم من دون أن نذرف دمعة واحدة، ومن دون أن نشكل لجنة تحقيق، ومن دون أن نملا الشوارع تظاهرات؟».

استلّه طرحها الصحفي الإسرائيلي أرييه شافيت في مقال انتقادي عنيف تنشره صحيفة هآرتس في ملحقها الأسبوعي اليوم الجمعة خصّصه للمجزرة التي أوقعت مئة وستة قتلى في صفوف المدنيين اللبنانيين نتيجة القصف الإسرائيلي لبلدة قانا في جنوب لبنان في ١٨ نيسان (أبريل) الماضي.

وفي محاولة الإجابة عن السؤال قال شافيت: «يبدو أننا تقدّمنا في السنّ كثيراً إلى درجة أننا نطلق النار من دون أن نكي، لقد قتلناهم بفاعلية كبرى وكنا واثقين من أننا نعمل استناداً إلى حسابات باردة ودوافع عملية».

وأضاف: «كانت ذريعتنا الكبيرة هي أن المسؤولية لا تقع علينا وإنما على حزب الله. لكننا ذريعة وأمية، ذلك لأننا عندما اتخذنا القرار بفتح النار بغزارة على المناطق السكنية في جنوب لبنان، في وقت لم يكن هناك أيّ خطر حقيقي يهدّد إسرائيل، فإننا قرّرنا بذلك في الواقع أن نسفك دماء عدد غير محدّد من المدنيين الأبرياء. وعندما اتخذنا القرار بإخراج نصف مليون شخص من منازلهم ويقصف من تبقى منهم، في وقت لم يكن هناك أيّ قتيل إسرائيلي، فإننا قرّرنا بذلك في الحقيقة أن نقتل العشرات منهم».

وتابع شافيت: «إن ما جعلنا نصل إلى مثل هذه القرارات الدينية من دون أن نعتبر أنفسنا أوغاداً هو أنهم بالنسبة إلينا غير موجودين بالذات. لم تكن نعرف أننا سنقتل بالذات أمّا في النبطية أو أطفالها السبعة الذين دُفّنوا معها تحت أنقاض منزلهم. ولم تكن نعرف أننا سنقتل زينة جحا (ابنة العاشرة) وحنا جحا (ابنة الثالثة) ومريم جحا (ابنة الشهرين) اللواتي كنّ في القعد الخلفي لسيارة الإسعاف التي كان والدهن يحاول أن ينقذهنّ بواسطتها من القصف الذي تتعرّض له القرية...».

وأضاف: «لم نقتلهم عن سابق تصوّر ولم نقتلهم عامدين متعمّدين، وإنما قتلناهم ببساطة لأنّه لم يكن من الأهمية بمكان بالنسبة إلينا أن لا نقتلهم. لأن عدم قتلهم ليس

«إثبات تماسك حزب الله الداخلي»، و«تبييد القلق بين صفوف مقاتليه ومناصريه»<sup>(١)</sup> أولاً، وتوجيه رسالة إلى الأطراف الخارجية أنّ المقاومة باقية وأنها تتمتع بدعم سوري - إيراني، ثانياً<sup>(٢)</sup>. فأمّا الهدف الأول فلعله تحقّق فعلاً، لكنّه - وبلاأسف والمفارقة - أحمّد بلبلّة وتفرّعاً في صفوف السياسيين والمواطنين اللبنانيين. وأمّا الهدف الثاني فلم يكن بحاجة إلى إثبات بهذا الأسلوب، إذ إنّ المقاومة الإسلامية أثبتت حصولها على ذلك الدُعم السوري/ الإيراني من خلال العمليات النوعية التي أعقبت «عناقيد الغضب»، ولا سيّما عمليّتي مرجعيون وسجّد - الريحان.

وبالأجمال فإنّ الاستعراض مقتل من مقاتل كل حركة تحرّرية ذات طابع عسائري (انصاري). ولا داعي لأن نذكّر بالآثار السلبية التي خلّفتها الاستعراضية في تجربة المقاومة الفلسطينية قبل عام ١٩٨٢.

وأما المسألة الثالثة فهي قلّقنا من أن ينحسر التأييد الشعبي لظاهرة المقاومة الإسلامية الفدّة، بسبب من إغراقها في الفئويّة التشيعيّة من جهة... وارتباطها الجذريّ، من جهة

وصحيح أنّ المقاومة استخدمت الكاتيشوا رداً على استهداف الإسرائيليين للمدنيين اللبنانيين، وأنها - بفعلها هذا - كانت تنتصر للحقّ رغم ضعف امتلاكها لوسائل تحقيقه (وهو أمر يدعو إلى التقدير والإكبار في حدّ ذاته ومن الناحية المبدئية)... لكنّ الكاتيشوا انعكست في النهاية سلباً على علاقة المقاومة بالدولة اللبنانية بل بقسم من شعبها أيضاً، مع أنّ هذه الصواريخ كانت تهدف في الأصل إلى «تخفيف العبء» عن هذا الشعب وذلك «بالضغط على المستوطنات الشمالية»<sup>(٣)</sup>.

وأما المسألة الثانية فهي أسلوب الاستعراض الذي اتّبعه حزب الله بعد انتهاء عمليّة «عناقيد الغضب» الإسرائيلية. فقد أقام الحزب في منطقة بئر العبد في ضاحية بيروت الجنوبية استعراضاً لمجموعتين من «وحدتيّ الاستشهاديين والإنسان الثأري» في ذكرى سقوط ١٥ من مقاتليه. كما دعا الحزب الصحفيين إلى بلدة «عين بوسوار» في إقليم التفّاح لالتقاط صور لمنصّات إطلاق صواريخ الكاتيشوا. وقد رجّح المراقبون أن يكون الهدف من الاستعراض ومن دعوة الصحفيين تلك هو

(١) نواف الموسوي، op.cit.

(٢) محمد شقير، الحياة ١٣ أيار ١٩٩٦.

(٣) المصدر السابق.



ثانية، بسلطة معادية للإمبريالية الأميركية - ولكنها سلطة خارجية على كل حال - هي الجمهورية الإسلامية في إيران. فمن حق كل مقاوم أن يقاوم بالشعارات التي يؤمن بها، ولكن ليس من حق الفصيل الذي ينتمي إليه في مثل هذه الحالة أن «يعتب» على بقية فئات الشعب التي لا تتبنى قناعاته السياسية أو المذهبية إن لم تؤيده أكثر من تأييد «مؤسسي». ومن حق المقاومين والشهداء الطاهرين أن يضعوا صور الإمام الخميني، أو «القائد الخامنئي»، وأن يركزوا علماً إيرانياً، أو يهتفوا بشعارات حسينية: من حقهم القيام بكل هذا لأن مثل هذه الرموز الجهادية هي دليلهم في المقاومة أو عزائهم عند الاستشهاد... ولكن ليس من الإنصاف بعد ذلك أن تطالب قيادة المقاومة الإسلامية بفئات الشعب اللبناني وأحزاب وقواه الفاعلة بتأييدها في كل أعمالها!

ولكن الأحرى بنا أن نسأل، مع الزميل إلياس خوري، عن سبب توقّف «الآخرين» عن المقاومة<sup>(١)</sup>؛ المسألة الرابعة، إذن، تتعلق بدور الأحزاب العلمانية التي كانت وراء انطلاق شرارة المقاومة الوطنية اللبنانية في صيف ١٩٨٢، ولاسيما الحزب الشيوعي والحزب السوري القومي الاجتماعي. إن صيرورة المقاومة «حكراً على فئة من اللبنانيين» يُردُّ إلى أسباب موضوعية: منها انهيار المثال «الاشتراكي»، والضياع الوطني [اللبناني] الشامل، و«إرادة [بعض] القوى المسيطرة»<sup>(٢)</sup>. فهل زالت هذه الأسباب؟ بالطبع لم تُزل، ولكن «الأحقق للوحدة الوطنية، التي تجلّت في أيام الحرب، أن تعبر عن نفسها في بناء مقاومة وطنية لبنانية تكون تجسيدا لإرادتها»<sup>(٣)</sup>. ألم تكن السنوات الماضية كافية لكي تبدأ هذه الأحزاب - أو، على الأقل، بعضها الذي لم يندغمس انغماساً كلياً في السلطة اللبنانية - بإعادة التفكير في استئناف ما بدأته عام ١٩٨٢ وبالتنسيق هذه المرة مع المقاومة الإسلامية؟ ألا تشعر هذه الأحزاب بأن لها دوراً تؤيده، مختلفاً عن دور «حزب الله» ومؤازراً له في الوقت نفسه؟ تلك مجرد أسئلة لا تصدر عن دراسة تشخيصية لحال هذه الأحزاب المذكورة وواقع تفاعلها مع القوى المسيطرة في لبنان، بقدر ما تنبع من رغبة في أن تكون المقاومة أوسع تمثيلاً.

\*\*\*

وأخيراً فإن فوز الليكود قد يفرض علينا جميعاً تكثيف جهودنا وتعزيز تلاحمنا الشعبي، والتفكير في صيغ أعلى من النضال والتعبئة. ويمكن أن نبادر إلى المطالبة باتخاذ الخطوات التالية:

أ - الانكباب على إعداد ملف بالخسائر الناتجة عن العدوان، وبأسماء الشهداء والجرحى.

ب - دعوة المحامين العرب إلى رفع دعوى ضد الكيان الصهيوني، بهدف الحصول على تعويضات مادية تُدفع لعائلات الشهداء والجرحى على وجه الخصوص. وخطة كهذه - كما أشارت راغدة درغام<sup>(٤)</sup> - تحقق بعض التعويضات المعنوية القيّمة أيضاً، لأنها تشدّد على مسؤولية إسرائيل (بموجب تقرير الأمم المتحدة) عن ارتكاب مجزرة قانا وترغمها على دفع ثمن أفعالها وإرغام بلد ما على التعويض عن أعماله الحربية ليس بالسابقة التاريخية؛ فقد سبق للولايات المتحدة نفسها أن دفعت تعويضات لعائلات الضحايا الإيرانيين في حادثة إسقاط طائرة مدنية إيرانية «خطأ» بغيران الطائرات الحربية الأمريكية<sup>(٥)</sup>.

ج - تكثيف التحرك الشعبي والبرلماني العربي لنصرة المقاومة وإدانة الاحتلال الإسرائيلي في كل أرض عربية. وهنا لا بدّ من التنويه بالمظاهرات التي جرت في الأردن، وفي العراق، وفي جامعة القاهرة، وفي الجزائر استنكاراً للعدوان والمجازر... ولا بدّ من الإشادة بالموقف الشجاع الذي اتخذته بعض مجالس النواب العربية وتحديداً في المغرب والأردن ومصر، رغم أنّ سفيراً إسرائيلياً واحداً لم يُطرّد من أي بلد عربي يقيم علاقات «ديبلوماسية» مع الكيان الصهيوني!

د - مطالبة الدولة اللبنانية بإنشاء منشآت تعين المواطن الجنوبي على الصمود في أرضه، وأهم هذه المنشآت هي الملاجئ ومراكز الطبابة والاستشفاء. ويجب، من حيث المبدأ، مطالبة الدولة أيضاً بتكثيف فرص العمل للمواطن الجنوبي بهدف وقف الهجرة الداخلية (من الجنوب إلى العاصمة مثلاً)، لما تمثل هذه الخطوة من تعزيز للصمود الأهلي الجنوبي.

هـ - زيادة التنسيق بين الدول المقاومة للمشروع الأمريكي - الصهيوني - التركي، وفي مقدمتها سوريا وإيران والعراق، ومناشدة سوريا على وجه التحديد المبادرة إلى «فتح حدودها مع العراق ولو في حدود ما يُسمّى بالقرارات الدولية»<sup>(٦)</sup>.

و - المطالبة بتفعيل معاهدة الدفاع المشترك بين لبنان وسوريا.

وأما بالنسبة للمثقفين فلعلّ المهمة الأولى الملقاة على عاتقهم هي المهمة الثابتة لكل إنسان ثوري: قضية الدفاع عن الحق والعدل والسلم الحقيقي والذاكرة... حتى لو كان ذلك مخالفاً لـ «الإجماع»<sup>(٧)</sup> الشعبي أو الحكومي. فالالتزام لا يعني التقيد بمطالب الطائفة أو الحكومة أو حتى الشعب نفسه، وإنما هو اجتراح الوسائل والإبداعات التي قد لا توافق المزاج الشعبي السائد، من أجل خلق حياة أكثر عدلاً وكرامة وحرية.

بيروت

(١) ملحق النهار، ١١ أيار ١٩٩٦.

(٢) المصدر السابق.

(٣) المصدر السابق.

(٤) الحياة ١٠ أيار ١٩٩٦.

(٥) المصدر السابق.

(٦) «بيان إلى الأمة»، صادر عن المؤتمر القومي العربي السادس الذي انعقد في بيروت بين ٨ و ١٠ نيسان (أبريل) ١٩٩٦، المستقبل العربي، العدد ٥،

١٩٩٦، ص ١٣٨.

(٧) Edward Said: Representations of the Intellectual (New York: Vintage Books, 1996), p.23. (٧)

## قَبْرٌ لِلأَرْضِ

محمد علي شمس الدين

- إلى قانا -

« .. إنها الرحيم والقبر. وسوف تظل هكذا، حتى تنطفئ الشعلة الأخيرة للحياة، وتتحوّل الأرض إلى رماد »

(جبران خليل جبران)

جَسَدِي

أكبرُ من قبري على الأرضِ

وقلبي

جَرَسُ الرعبِ

إذا جلجلَ في هذا المدى الأسودِ رَعْدُ

ينبغي

كي تُدْفَنَ أعضائي

بلادُ

لم تَزَلْ حائرةُ

كيف يواريني بها

في الصمتِ لَحْدُ

كُلُّ هذا الموتِ

(إنْ أحصيتُمُ الموتى على الرُمضاءِ)

موتي

فهو كالرملِ

كثيرُ

لا يُعَدُّ

والذنبُ على

صورة قلبي جائئُ

والريحُ ضدُّ

لم تَزَلْ تبكي على جسمي بقايايَ

وترثيني عيوني

كَلِّمَا حَوِّمَ فوقِي

طائرُ

وابتلُ وَرْدُ

وستبايايَ نَدَامَى أَلَمِي

مثلما أَشْرَقَ تحتَ الدمعِ خَدُّ

دَثْرُونِي (حينما اغفو)

بأشلائي

وغطّوا

صدري العاري بجرحي

وهو شَهْدُ

❦

يبدأ المَشْهَدُ بالطائرِ

(أعني جَسَدِي)

حائماً فوقَ خَرَابٍ لا يُحَدُّ

لم تَكُنْ نارُ البساتينِ

ولا كانتَ يدي

طَلْقَةً

كانَ فضاءُ اللَّهِ يَغْدُو

خائفاً خلفي

وخلفي جارفاً

وَقَعَ أقدامي

وشَمْسِي وهي بَرْدُ

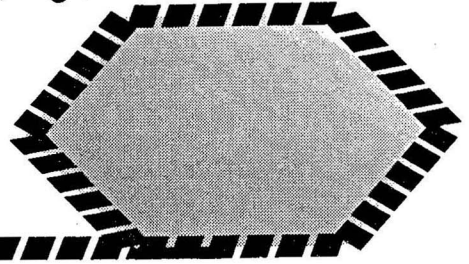
دارَ حولي

طائرُ الهامةِ

لستُ وحدي	لكني قلتُ: سأسألهُ	نحو مقابرِ موتاها
أنا قبرُ الأرضِ	عن سرِّ منازلهِ السُّفلى	سُرُجُ للضوءِ
وَجْهِي أجملُ الموتى	وحديقته الخضراءُ	تلوحُ تدبرُ أصواتاً أخرى
وقتلاني شهودي	قلت له:	لا يُعرَفُ من أينَ تجيءُ....
وأنا أكثرُ من أسماءٍ من	ها أنت، أخي...	لكأنُ جنوداً مجهولينَ
ماتوا	فلماذا مازلتُ هنا	انحدروا من أرضِ خرافتهم
وأبهى من حدودي	لم تدخلُ في بيتكُ	ثم انتشروا في قاعِ خفاياها.
ودمي الساحرُ	في هذا البردِ القارسِ؟	...
كالينبوعِ	ولماذا تضحك	.....
والغابةِ	حتى تبرز كالضوءِ ثنياكُ؟	نامي يا أُختَ أخي
فردُ	أفهلُ أعجبكُ الموتُ إلى هذا الحدِّ	هذا طفلكُ يحملُ طفلاً آخرَ
	فصرتَ جليساً للموتى	ويطوفُ به في حقلِ الدَّمِ
	تتبادل في كلِّ مساءٍ معهم	هذا طفلكُ يُقتلُ محمولاً
يا الله	خبرَ الأحياءِ فتضحكُ؟	في سيارَةِ إسعافٍ
حينَ دخلتُ المقبرةَ الليليةَ	أم أنَ الحفرةَ	تحت عيونِ النَجْمِ.
كي أبحثَ عن جسمِ أخي في	أوسعُ ما يُؤوي صدركَ	عَجَلاتُ قطارٍ
الرمْلِ	في أوّل هذا الليلِ؟	تهدرُ في مسرحِ خوفٍ غامضُ
وأوقِدَ شمعاً قربَ وسادتهِ	...	وممالكُ تقرضُها الجرذانُ
البيضاءُ	.....	الكوفةُ قاتلةُ
أبصرتُ على جنبَيهِ	كان الوقتُ مساءً	ودِمَشقُ بعيدةُ
رأساً يضحكُ	وعيونُ القريةِ	لا أحدُ يعرفُ في هذا المنفى أحداً
أفزَعَنِي هذا المشهدُ	ترحف خائفةُ	كان هنالك قناصونَ
حتى كدت أموتُ من الخشيةِ		

بنادقُهُمْ عمياءُ	فأبصرتُ جموعاً	أقدامُ الجنْدِ
مطر أسودُ	يمشونَ بعكازاتٍ تحتَ الأحلامِ	وأحذيةُ الأعرابِ
ومياهُ مغلوله	ونساءُ	ويُبَاعُ ردائي
ناقة دمعٍ بيضاءُ	مُتَشَحَاتٍ بثيابِ الحزنِ	في آخر سوقِ العيَّارينِ
والحقل بعيدٌ...	ويندبُ غريبَ الغرياءِ	
خيطُ يدِ	لا فاتح في قريتهنَّ	يا اللهُ
لا طفلَ ليُمسِكَ في السهلِ به	سوى الموتِ...	مازلتُ أحومُ
أو يتَّبَعُهُ	أبصرتُ نُعوشاً بيضاءَ	على أسوار بلادِ
خيطُ مقطوعُ	تحومُ على أفقٍ طائرُ	أعلى من جسدي
شلالاتُ تبكي	أبصرتُ الرحمةَ خائفةً	فلتَفْتَحْ
أدغالُ متشابكة الأشجارِ	وتدورُ على الأبوابِ	أبواب مدينتِكَ الموصودةِ
وَوَحْشُ يَهُودَا	أبصرتُ الرعبَ الجاثمَ	حتى أدخلُ
يتكؤم في جوفِ العالمِ.	بين القُبَّةِ والمحرابِ.	فأنا
	...	(كي تصدَّقني الرؤيا)
قلتُ إذنُ:	....	أبصرتُ الضوءَ
سيكون شُغورٌ للأيامِ	يا اللهُ	يلوحُ على آخر هذا السردابِ
ستكونُ خدوشُ	سأضُمُّ أخي في آخر هذا الليلِ	فأنسني
تحفرها الطَّلَقَاتُ	وأسألهُ:	فَدَخَلْتُ...
على جدرانِ الروحِ	ماذا أفعلُ؟	فوجدتُ قبوراً
ستكونُ مناحاتُ كبرى	عَرَبَاتُ يَهُودَا	تَنَشَّقُ
ما بين الكوفةِ والإسلامِ	تنزلُ من صوبِ التوراةِ	ويخرجُ منها
ونظرتُ	وتجرفُ آخر أطفالي	قَتَلَهَا.
	ستمُرُّ على صدري	الجنوبِ

## من المناسبة إلى التاريخ



\*\*\*

لم أكن أعرف الجنوب،  
وكانت الحرب مناسبة حملت هذا الجنوب إلينا فذهبتنا  
إليه. وضَعْتُهُ أمام ناظرنا، وطرحْتُهُ سؤالاً على ضميرنا،  
ففسحنا له مجالاً واسعاً في قلوبنا وعقولنا.  
جميلاً وجدناه.

وقوياً تعرفنا إليه.  
بهياً وجدنا جنوب وطننا الذي أغلقت إسرائيل بوابته عند  
حدود ادْعَتْها لها، فأقفلت ممراته إلى فلسطين، فدخل عزلته،  
تغرب... وتغربنا عنه.

وقبل عشرين سنة بدأت الحرب.  
يا لبؤس المناسبة التي دعتنا لمعرفة الجنوب.  
يا لبؤس الحرب التي حرّكت ضمير النحن وجمعت الأنا  
إلى الأنا!

ففي زيارة معونة قام بها الصليب الأحمر اللبناني رافقتُ  
السيدة سُمَيَّة جنبلاط إلى «شعبا»، وكان التماسُ الأوَّل لي مع  
عمق الجنوب ودفء أرضه الفوارة بالعتاء:

«شعبا»، القرية المتوهجة على حدود النَّار بغابة من أشجار  
الكرز. أناسٌ يعشقون الأرض، يعطونها تعبَ العمر وأكسير  
الروح، فتتعالى الخضرة موشومةً بمذاقٍ سرِّي للحياة...

لم أكن أعرف الجنوب. فالوطن في بلدي هو المكانُ  
المنسوب إلى الطائفة. وهذا المكان هو القرية، أو الحي، وهو  
الطريقُ الذي يصل بنا إلى بيتنا، والدكانُ الذي نشترى منه  
خبزنا، وهو هذه الفسحة من شاطئ البحر التي نختزل فيها  
العالم، وهو المدرسة والمقبرة ومكانُ العبادة الذي نتوجّه فيه  
إلى إله واحد ونظنُّ أنه إله لنا وحدنا.

لم أكن أعرف الجنوب، ولم أكن أشعر بأنّه وطني.  
فالأسماء في أعرافنا معاني في الموقف والانتماء، والزيُّ  
علامة في الجغرافيا والحدود، واللهجة فاصلة في المواطنة.  
هم طائفة ونحن طائفة. هم ملّة ونحن ملّة. هم قوم لهم ما لهم  
ونحن قوم لنا ما لنا؛ فلا زواج بين الأسماء يولد منه الحرفُ  
الجديد، ولا قرابة في الزيِّ تكسرُ رقابة اللون، ولا تزاور بين  
اللهجات يبيث في لغتنا الحياة.. وفي النهاية لا أبناء يعيشون  
ويعملون لوطن واحد.

بعيداً كان هذا الجنوبُ القريبُ، وغريباً عن كلِّ مَنْ اختلف  
عن أهله في هوية دبجتها، ذات يومٍ، دوائر من زمنٍ حاكمه  
مستبدٌ وسيّده مستعمرٌ. الأوَّل يتوسَّلُ الدين سبيلاً إلى  
سلطته فيحشر الوطن في أتون الطائفة، والثاني يبني قواعد  
لشعاره الماثور: «فرّق تَسُد»، فيشعل نارَ الصراع والحروب  
بين من يستظلون سقفاً واحداً.



واجبات علينا.

هكذا صرنا نذهب إلى الجنوب رغبةً في أن تتحوّل  
المناسبة إلى تلاقٍ به يكون الوطن على صورةٍ ما يجمع،  
وتكون المقاومة مقاومةً بأكثر من وسيلة.

كان ذلك قد بدا قبل أن تحتلّ إسرائيل الجنوب، وكان أن  
ذهبنا إلى كفرشوبا، وديمير ميماس، ومرجعيون، والخيام و...  
جلسنا ذات يوم تحت شجرة التين عند دردارة حسن عبد  
الله. رأينا القلق في العيون: قلقاً على الحياة والأرض  
والمصير... وراح الشعر يحاورُ خيرات السهول ونقيق  
الضفادع، ويضع التحيّة للباقيين هناك، على حفاقي النوافذ  
وعتبات البيوت.

الشعر ينسج للمعيش ذاكرةً.

والحاضر يدق أبواب التاريخ الغافي على الماضي.

\*\*\*

وفوق هذه الجبال المتعالية بصلابة هي من أزلية الزمن  
وديمومته... فوق هذا المكان، كانت المقاومة تنهض.

كانت المقاومة تتشكل في إجماع هو أكثر من طلبة،  
واقوى من كلمة. ذلك أنّه وعي يتأسس على قاعدةٍ ما هو  
مشترك في الانتماء إلى وطن، ويترسّخ في معاني التحرّر  
والكرامة، وفي ما هو اجتماعي - وطني، حدّه الأوّل ينطوي  
على ما للمواطن من حقوق، وحدّه الثاني يشير إلى ما عليه  
من واجبات. وبين هذين الحدين برز السؤال العملي:  
كيف نُقاوم؟

سمعته، وكان ذلك في بداية الحرب، يصدرُ عن امرأةٍ هي  
زوجةٌ لرجل يعمل في الحقول، وأمّ لأطفال يسابقون بنموهم  
مشاتل الزرع وبراعم الشجر.

في ما بعد، حين حصل الاجتياح الإسرائيلي للجنوب،  
كانت المبادرة العفوية: مبادرة امرأةٍ في بلدة «معركة» غلّت  
الزيت ودلّقته على الجنود الذين احتلّوا أرضها.

هذه المبادرة العفوية جاءت جواباً من المرأة الثانية على

وكذراعين عملاقين شاهدتُ الوادي يحتضن في انبساطه  
الرقيق آخرَ خيوط النهار. كان يغفو ولا ينام، يحرس مياه نهر  
تمدّ إسرائيل يدها خفيةً إليه.

من أين للجنوب كلّ هذه الأبهة المترقّعة على ما اصطلح  
بتسميته: فقّر الأطراف!

من أين لهذا الطُرف كلّ هذا البهاء المتعاطف مع ثراء  
الأرض وكرم الناس!

وكيف لم نكن نعرف هذا الوطن إلا كدائرة صغيرة على  
الورق، إلا كمجرّد اسم في الكتاب المدرسي السقيم!  
تساءلتُ، وقلتُ: ربّما لأنّ الجنوب في تصنيفنا المعروف  
هو الجنوب فحسب، وليس موصوفاً بالجبل الأشمّ أو الضيعة  
الجميلة، شأنٌ غيرهِ من الأماكن في لبنان. ربّما لهذا بقي لا  
يجذب سكّان مدينتي إليه، وبقي الذهابُ إليه زيارةً، والزيارة  
هي للأهل عادة، ولا أهلٌ عندنا خارج الملة أو خارج العائلة  
والعشيرة.

\*\*\*

نعم. كانت الحرب مناسبة جاءت بهذا الجنوب إلينا  
فذهبنا إليه كي يبقى لنا.

لكنّا صرنا نذهب كي نخلص من هذه المناسبة، كي نحرّر  
نهابنا منها فلا يرتهن بها.

صرنا نذهب بغيةً أن يستعيد زمننا ما حرّم منه، ونرفع  
الغربة التي سكنت خلايانا.

ولم يكن ذلك صعباً، فدراستنا في الجامعة اللبنانية  
هيأتنا لاستعادة هذا الزمن. كانت هذه الجامعة بمثابة الوطن  
الصغير، أو الصورة المصغّرة لوطن المستقبل الكبير الذي  
رحنا نحلم به. فيها اجتمعنا مختلفين، وفي مناخها كان وعينا  
يستيقظ خارج دائرة الطائفة وأبعد من حدود البيت المغلق  
على الملة. وعندما خرجنا للعمل في مؤسسات الوطن أخذت  
الروابط بيننا تتنوّع، وجسورُ الحوار تنبني حول ما هو  
مشترك في العيش وتجادلُ في ما هو حقوق لنا وفي ما هو

المرأة الأولى. جاءت بعد خمس سنوات تقريباً. ولكنها لم تُكف السؤال. ولم يكن لهذا الجواب أن يلغي ذاك السؤال، لأنه سؤال يحيل على حَقّ المدنيين في الحماية... دون أن تعني الحماية مساساً بمبدأ المقاومة أو بمعناها، أو بضرورة تحويلها إلى حالة شعبية عارمة. كان السؤال ليعطي المقاومة بُعدَ الحفاظ الواعي على حياة الناس، باعتبار هذه الحياة بعداً يجزّر ديمومة هذه المقاومة، وينزّع سبلها.

أين نحتمي نحنُ الأمهات، ونحنُ الأطفال، ونحنُ الشيوخ حين ينهال حقدُ العدو على بيوتنا ولا ملاجئ لنا تحميناً؟ ما جرى في «قانا»، بعد أن ظنُّ الكثيرون بأنَّ الحرب، حربُ إسرائيل علينا، انتهت، كان مناسبة طرَحَتْ، من جديد، السؤالَ الأول، السؤال نفسه الذي صدر عن تلك المرأة الجنوبية في بدايات الحرب.

لكنَّ السؤال جاء هذه المرة ليحيل على شيء آخر. جاء حاملاً فيه الجواب. وهو جواب لا يحتمل المواربة، جواب يقول بأنَّ الملجأ، على أهميته وضرورته، لم يعد هو الموضوع بل إنَّ الموضوع هو:

أنَّ الجيش الذي يسمي نفسه جيشَ دفاعٍ هو جيشٌ يقتل عن قصد أكثر من مئة مدنيٍّ لجأوا خائفين إلى مكان تحميه هيئة عسكرية تمثل أمم العالم.

السؤال هذه المرة لم يتوجّه إلى الحرب كواقعٍ ويستعلم عن سبل التعامل معها، عن مقاومتها، بل ذهب مباشرة إلى السبب، كَشَفَ الحقيقة: كَسَرَ قيودَ الإعلام، وفكَّ الحصار عنها.

السؤال هذه المرة دعا العالم كي يرى أنَّ جيش الدفاع هو جيش اعتداء، وأنَّ مَنْ يدّعي الدفاع عن أمن شعبه لا يتورّع عن ذبح شعبٍ آخر، كأنَّ الحياة هي حقٌّ وحيد له.

ومع هذا، وسبب من كل هذا، طرح السؤال - الجواب، سؤاله علينا:

كيف تركنا للمناسبة، لقانا المجزرة، أن تقدّم الجواب

الذي كان علينا أن نظهره بدونها؟

\*\*\*

كانت الحربُ مناسبةً كي نعرف الجنوب. كانت مجزرة قانا مناسبة كي ننقل إلى العالم صورةً عن حقيقة ما يسمى بجيش الدفاع.. كي يُعرف بأنَّ الحرب اعتداء علينا.

فيا لبؤس المناسبة!

ويا لبؤسنا إن لم نَسْعُ إلى المعرفة في أمكنة أخرى: في المدرسة والكتاب، في الممارسة اليومية، في مؤسسات العمل، في منابرنا الثقافية، في الحوارات الديمقراطية، في النقاش الهادف، في التعبير الحرّ، في احترام اختلاف الآخر عنّا - في القبول بتنوّع مصادر المعرفة.

يا لبؤسنا إن لم نرفض أن تُوضع ضحايا قانا، أطفالنا ومواطنينا الأبرياء، في آيةٍ معادلة. ذلك أنَّ ما جرى في قانا يجب أن لا يعادله ثمنٌ أو يحويه زمنٌ.

يا لبؤس وطننا إن لم نسأل: كيف يمكننا أن نجتاز المناسبات إلى الأسباب، ونرفع الاغصية الصدئة عن الحقائق المطمورة تحتها.

مجزرة قانا حلقة في سلسلة بدأت منذ قيام إسرائيل، من طرُد شعبٍ عن أرضه، من أسطورة تقول بشعب الله المختار، وبدولة لليهود من الفرات إلى النيل.

لنسأل:

كيف تترابط حلقاتُ الاعتداء والحروب علينا؟

كيف نعبر المناسبة إلى التاريخ؟

كيف نكشف منطق الصدقة؟

كيف نفك الحصار عن الحقيقة؟

كيف يصير الوطنُ خارج الطائفة وأوسع من الحي والدكان؟

متى يولد الحرفُ الجديدُ ونعمل جميعاً لوطننا الواحد؟

بيروت

# المثقف يخرج عارياً من

## قانا

### جمال الدين الخضور

أحد الجنود: «إنَّ القتلَ ليسوا إلا مجموعة من العرب»؛ وقال ثان: «إنَّنا قمنا بواجبنا وإننا ممتازون، والأمر لا يتعلَّق بأكثر من عرابوشيم»؛ في حين قال ثالث: «إنَّ ضميري لا يؤنِّبني أبداً، بل كان يجب أن نطلق المزيد من القذائف لنقتل المزيد من العرب»<sup>(١)</sup>!

- ضرب أيَّ محاولة تشييد تنموي «حدائي» قادرة على خلخلة التمرکز الصهيوني القادم في منظومة الشرق أوسطية المأمولة.

وإذا كان الديناصور الأمريكي في غزوه المستمر للوطن العربي، بمخالبه المباشرة أو من خلال أنيابه الصهيونية كما حدث ويحدث في لبنان وفلسطين مؤخراً، يستند على قوائم عدَّة (منها نموُّ القدرة الإبادية والتدميرية للمركز الإمبريالي مقابل تهميش المراكز الأخرى وانسحابها، واندفاع النظام العربي لإظهار وحدته العضوية مع الكيان الصهيوني وسحق الجماهير العربية وقمع أيَّ محاولة من مظاهر الغضب الجماهيري...) إلا أنَّ من أهم هذه القوائم هو موقف [بعض] «المثقفين» العرب. فلقد انتظر الطفلُ المقتول في مجزرة قانا أو المنصوري أو النبطية من هؤلاء المثقفين الحمية نفسها التي أظهروها دفاعاً عن سلمان رشدي، فإذا بهم يعومون في مستنقع «الليبرالية» ذات الأنياب الحادة... وهم يعتقدون بأنَّهم ينتصرون بذلك على بعض القوى التغيبية، ناسين أو متناسين أنَّ القوى الوطنية المقاومة في لبنان وداخل فلسطين بتعبيراتها المتعددة تقايل العدو الأمريكي نيابةً عن كلِّ فقراء العالم وأحراره، وأنَّ السلام الناقص الذين هلَّلوا له لن يأتي بأكثر من المجازر النازية التي طحنت الأجساد البريئة في قانا والمنصوري والنبطية وغيرها، وفضَّلوا «سلاماً ناقصاً» على حروب توجَّهها وتهمين عليها أصوليات» تؤوِّل الدين تأويلاً بعيداً عن حقيقة<sup>(٢)</sup>. وهم بذلك غير مدركين لكليات الفعل الجماهيري، خصوصاً في حالات غياب الأطر الوطنية الديمقراطية، بلَّ يضعون نصب أعينهم احتمالين لا ثالث لهما: إمَّا السلام الأمريكي الصهيوني وإمَّا الأصوليات الدينية ذات التأويل الأيديولوجي للدين،

في زمن الانهيار العربيِّ المريع، حيث يخضع معظم أراضي العرب للاحتلال العسكري المباشر، ويُحاصَر قسمٌ ثانٍ باللحمة وحبَّة الدواء، ويخضع قسمٌ ثالثٌ للتآكل الداخلي، وتنهش ألة المركز الإمبريالية (عبر أدواتها المتعددة) الأطراف الجغرافية، وتحاصر أو تحاط مواقعٌ أخرى أكثرُ مركزيةً بأحلاف صهيونية - تركية - أمريكية أو بأشباهها... في هذا الزمن، تُسرَّع خطى المشروع الصهيوني باتجاه سحق الجغرافية والتاريخ العربيين مروراً بسحق العرب بيولوجياً. ولقد كانت الحرب الأمريكية - الصهيونية الأخيرة على القطر العربي اللبناني خطوةً من مسار ذلك المشروع مدفوعةً بنتائج اندفاع النظام العربي الفاضح نحو الذراع الصهيونية للمركز الإمبريالية الأمريكية، وغياب فعل الغضب العربي الجماهيري المطحون تحت أحذية القمع. ومهما تعددت الأسباب والدوافع المباشرة لهذا الإرهاب الأمريكي - الصهيوني... فإنَّ الأسباب الاستراتيجية تبقى الأساس، وهي تكمن في:

- ضرب كلِّ بؤرة مقاومة تتصدَّى بالسلاح لهذا العدو الإجرامي وسحقها، خصوصاً أن العدوان الأخير على لبنان أتى بعد الضربات التي وجهها العدو وسلطة عرفات إلى قوى الداخل الفلسطيني المقاومة.

- سحق العرب كبشر، إن لم يكن في أي منطقة من الوطن العربي، فعلى أقلِّ تقدير في المناطق القريبة جغرافياً من فلسطين المحتلة، بحيث يُخلق حزامٌ أمان خالٍ من العرب على المدى المنظور، ريثما تُنجز مراحل الاستيطان في المناطق المحتلة حالياً، لتتطلق بعدها الدولة الصهيونية لإنجاز الخطوة التالية، بعد أن تكون قد سيطرت على كلِّ مناحي الحياة ومظاهرها في الشرق العربي، عبر خطوات السلام الأمريكيِّ الدمويِّ المُسرَّع الخطى. والتحصير البشري المطلوب حول الكيان الصهيوني لا يمكن أن يتمَّ إلا عبر الإبادة البشرية (العرقية). والمدقَّق في أقوال مجموعة الجنود الصهاينة الذين ارتكبوا مجزرة قانا، يدرك البنية النازية العنصرية المؤسسة لتلك الممارسة الوحشية. فقد قال

«إسرائيل»

تهدف إلى

تصوير

بشري

حولها،

خالٍ من

العرب،

عن طريق

الإبادة

العرقية!

(١) تلك هي مجموعة آراء الجنود الصهاينة الذين قاموا بمجزرة قانا، مأخوذة عن دوريات صهيونية، نشرتها الصحف السورية (ومنها تشرين والثورة، يوم ١١/٥/١٩٩٦). وعرابوشيم تعني «العرب القذرين».

(\*) الجملة التي وضعتها هيئة تحرير الآداب بين مزدوجين مأخوذة حرفياً من مقالة أدونيس المعنونة حول قضايانا الراهنة، (الآداب، العدد ١٠، ١٩٩٤)، فاقتضى التنويه (الآداب).

لا آلة السحق الإمبريالي الهادفة إلى الإمعان في تطريف الوطن العربي، خصوصاً أولئك الذين لم ينظروا لوجود الكيان الصهيوني ولا تنمائه «الطبيعي» للمنطقة فحسب، بل تغنوا بحضارته أيضاً، [يقول توفيق الحكيم في بريقته المرسلة إلى أنور السادات بتاريخ ٦ أيار ١٩٧٩: «تحية لموقفكم الراسخ أمام الأزمات... لقد أفرغهم صلحُ الفنتين المتحضرتين... إلى الأمام نحو الكرامة والحضارة، وخطوة من المتحضرين نقابلها بخطوتين، ولن ترجع مصر مع المتخلفين إلى الوراء...»<sup>(١)</sup>، أو أدجوا لهويته أو ثقافته، أو التقوا مع أدياء يهود - صهاينة داخل فلسطين المحتلة أو خارجها، أو دعوا إلى ما يسمى التطبيع بأي شكل كان. وقد قاله ناؤون في زيارته للقاهرة (٢٦ تشرين الأول - أكتوبر - ١٩٨٠): «إن الشعبين بحاجة الآن إلى سلسلة متواصلة الحلقات من لقاءات التفاهم والتعاون في المجالات الثقافية الواسعة، أكثر من عقد المزيد من صفقات الاستيراد والتصدير»<sup>(٢)</sup>، بحيث يصبح من الواضح أن المتخلفين الآخرين الذين تبرقعوا بالعقلانية للحوار مع «الأخر» - العدو الصهيوني، والافتتاح عليه بحجج متعددة (علي سالم، عبد العظيم رمضان، أنيس منصور....) والذين بقوا صامتين، والذين استبدلوا شعار (أنا أو العدو) بأخر (أنا والعدو)<sup>(٣)</sup>، والذين نشطوا بفعاليات الندوات المشتركة (غرناطة، بيت الحكمة....) والذين دافعوا عنهم....! إن كل هؤلاء، خرجوا من حمامات الدم في قانا والنصوري والنبطية عراً تماماً، بعد أن سقطت آخر ورقة توت كانت تستر مديهم الأعرج «لحادثة» العدو الصهيوني - الأميركي و«حضارته». فهؤلاء هم مثقفو الذاكرة المثقوبة التي نسيت كيف احتلت فلسطين، ونسيت صبرا وشاتيلا، والحرم الإبراهيمي وبحر البقر، وقبية، ودير ياسين، وكفر قاسم، وملجأ العامرية....

إن المثقفين والمبدعين مطالبون بالصراخ الدامي المعبر عن غضب العرب الحقيقي، وقدرتهم على كسر الزمن الإمبريالي ورسم تاريخهم الحضاري عبر مشروع نهضوي عربي يدافع أولاً عن مقومات الهوية العربية في سيورتها الصاعدة، أمام عمليات التشتيت والإبادة والسحق، وينهض عبر الاشتباك

ويضعون كل القوى المذكورة في سلة واحدة، فيصبح قاتل عبد القادر علولة أو فرج فودة أو حسين مروة أو مهدي عامل.... مساوياً ومطابقاً لمن يقوم بعملية استشهادية ضد الصهيوني المحتل. وهؤلاء المثقفون يصافحون الأصولي اليهودي - الصهيوني في مؤتمراتهم وندواتهم<sup>(٤)</sup> ويدعون بأنه «حدائي»؟! وهو يبيد الأطفال العرب، ويضحكون سرّاً وعلانيةً وألثاً الحربية تقتل جماعياً القوى القاعدية الجماهيرية التي لا تمتلك من فلسفات التأويل التي يدعونها إلا القدرة على الاستشهاد والقتال ضد عدو ما عرف التاريخ بوحشيته إطلاقاً.

ثرى، ألم ينظر هؤلاء المثقفون إلى أصابعهم أو يحدقوا في أيديهم التي صافحت شمعون بيريز وهم يرون رأس طفلة مجرزة النصوري الساخن يتكئ مبتوراً على حديد سيارة الإسعاف البارد؟ سيقول بعضهم: «صافحناء تحت مظلة اليونسكو كمنظمة دولية». أجل، منظمة اليونسكو احتفلت بشمعون بيريز بعد مجزرة قانا، وأطلقت اسم رابين على كبرى ساحاتها «التسامح»، فساوت بذلك بين رابين والتسامح وبيريز. وفعلت تلك المنظمة ذلك بعد أن قدمت للعرب رشوة معروفة للجميع بأن كلّف سعد الله ونّوس<sup>(٥)</sup> - المسرحي العربي الكبير - بتلاوة كلمة اليوم العالمي للمسرح كأول مسرحي عربي يكرم بهذا الشكل.

كيف استطاع هشام يانس أن يزور قبر رابين وأن يضيء شمعة عليه، «وكان على هذا الهشام لكي يصل إلى هناك أن يعبر فوق الكرامة، فوق جسد أخيه عبد الله يانس الذي استشهد في تلك المعركة ومعه حوالي مائة فدائي دفنوا هناك بعد أن داست أجسادهم دبابات دايان ورايين. تذكر الأخ البار أن يضيء شمعة للقاتل ونسي أنه يسير على دم أخيه، فكيف ينسى الدم دمه»<sup>(٦)</sup>.

ماذا يقول الطيب الصديقي الذي يصرّ على الزيارات «الأهلية» البيئية المتبادلة إلى سفّاح مجزرة قانا - شمعون بيريز؟<sup>(٧)</sup>

إن موقف «المثقفين» لا يقل تأثيراً عن قوائم الاستناد الأخرى

(٢) يرجى العودة إلى حثيات ندوة غرناطة، وبيت الحكمة....

(٣) كنت أنتظر (أنا الفقير لله تعالى وللعلم...) من استاذنا الكبير سعد الله ونّوس، خصوصاً بعد كلمته الرائعة في يوم المسرح، ورأيت في العدوان الصهيوني على لبنان، أن يصدر بياناً يحتج فيه على تلك الحفاوة التي استقبل فيها سفّاح مجزرة قانا في اليونسكو، في باريس، وعلى إطلاق اسم رابين على ساحتها؛ لكننا «نبقى مصابين بالأحلام والآمال».

(٤) نزيه أبو نضال، جريدة المجد الأردنية، عدد ١٠٨ تاريخ ٦ أيار ١٩٩٦.

(٥) عاطف عودة، جريدة السفير، الأربعاء ٨/٥/١٩٩٦.

(٦) ردت لجنة الدفاع عن الثقافة القومية، وهي لجنة شكلها في نيسان - أبريل ١٩٧٩، مجموعة من المثقفين المصريين الذين رفضوا اتفاقيات «كامب ديفيد»، على بريقة الحكيم ببيان أكدت فيه أن «منطق توفيق الحكيم يلتقي ومنطق عتاة الصهيونية. فالحكيم يقسم المنطقة إلى معسكرين: معسكر الإسرائيليين المتحضرين، ومعسكر العرب المتخلفين... ويجعل حضارة مصر مرهونة باقترابها من الإسرائيليين وانفصالها عن العرب....». ويتابع بيان اللجنة: «بتقسيم المنطقة إلى معسكر تقدم ومعسكر تخلف، يُفرغ الحكيم الصراع العربي الإسرائيلي من كل محتوى سياسي وطني تجريبي، ويفرغ السياسة الإسرائيلية الصهيونية من كل محتوى عدواني عنصري، وكان إسرائيل لم تغتصب أرض فلسطين، ولم تحتل، ومازالت الأرض العربية...» [المادة مأخوذة من تحقيق الناقد العربي وائل عبد الفتاح بعنوان «من توفيق الحكيم إلى مدحت صالح - التطبيع بين الانتهازية السياسية والإفلاس الفني»، مجلة روز اليوسف العدد ٣٥٣٥ تاريخ ١٩٩٦/٣/١١].

(٧) يقول الناقد وائل عبد الفتاح في تحقيقه الوارد أعلاه: «... ويمكن أن نرى زيارة ناؤون نموذجاً دالاً على أسلوب العقل الإسرائيلي في تدوير أسوار الحصار على وجوده ثقافياً... حيث حكى بفخر عن انهيار طه حسين بالعلاقات داخل مجتمع الكيبوتس والمستوطنات اليهودية وذلك في الزيارة التي قال ناؤون إنه رافقاً خلالها». ويورد الناقد بعد ذلك ملحوظة مفادها أن زيارة طه حسين لم يسبق الإشارة إليها إلا في محاضرات د. حسين فوزي في جامعة تل أبيب... وهو ما ردت عليه ابنة طه حسين مؤكدة أن والدها كان في طريقه بالسيارة إلى لبنان عندما أعرب عن رغبته في زيارة القدس والمسجد الأقصى، وأنه قضى في فلسطين عدة ساعات لكي يحقق هذه الرغبة.

(٨) لطفي الخولي نموذج لهؤلاء المثقفين، كما طرح الفكرة في المعرض الأخير للكتاب في القاهرة.



التناحري التناقضي مع المركزة الامبريالية الامريكية وأدائيتها: الكيان الصهيوني والنظام العربي. وهذا يقتضي تمسكنا بحقنا في الدفاع المشروع عن وطننا العربي بكل الوسائل الممكنة والمتاحة.

لقد أظهرت تلك المجازر العدو الصهيوني ثكنة عسكرية نازية، وبيّنت أن كيانه يفتقد لأي سمة من سمات المجتمعات الإنسانية. وإذا كان على المثقفين العرب أن لا يكتفوا بالمطالبة بمحاكمة زعماء «إسرائيل» وحدهم، بل كيائها نفسه بوصفه مجرم حرب، فإن ذلك لا يسقط حق العرب المشروع في الغضب والأمل والحلم وفي الدفاع المشروع عن كل الأطفال العرب، لأنهم مستهدفون كلهم من قبل هذا العدو النازي....

وإذا كان لا بد من تبيين موقف معظم المثقفين العرب في دول الطوق، فلا بد من مطالبة مثقفي الاغتراب، والمغرب والخليج العربيين، بموقف مواجهة يوقف الهزولة الثقافية تجاه العدو التاريخي الأمريكي - الصهيوني، كما يوقف كل أنماط البغاء الفكري الذي مهد لمجزرة قانا وأمثالها، ويساهم في فضح الهزولة المحمومة نحو ذلك العدو من قبل القائمين على النظام العربي....

حمص

## لا أبارك التنازل!

الصديق العزيز الدكتور سهيل ادريس

(...) لقد رفض اليهود الصهاينة السماح لي بالعودة إلى الوطن، رغم صدور موافقتهم على عودة كل أعضاء المجلس الوطني الفلسطيني... لقد انتظرت عند الجسر... وعدت إلى عمان وأصدرت بياناً أفصح فيه ما يحدث. وطبعاً كما تتوقع مني فقد رفضت المشاركة في دورة المجلس الوطني الفلسطيني، وهانذا أرسل لكم البيان الذي وزعته على الصحافة - هنا [في الأردن] وفي الخارج.

إننا في زمن عربي تتفشى فيه الهزيمة وروح الانكسار واللااخلاق والانتهازية والعدمية. ومن أسفر أن كُتّاباً ومثقفين سبقوا السياسيين في فسادهم وخراب ذمهم وتزويرهم.

أنا لست ضد عودة أي فلسطيني يتمكن من الحصول على حق العودة، ولكنني بالتاكيد لا أرضى لأي مبدع فلسطيني أن يوافق ويتنازل، ويؤور [إسرائيل] استرضاءً وسعيًا لكاسب زائلة، غير لائقة (...)

إنني أتلو الفاتحة على أرواحنا... أما شهداء قانا فهم أحياء عند ربهم، كشهداء العامرية والحرم الابراهيمي وصبرا ويخرب البقر... وفيما يلي نصّ البيان:

السيد رئيس المجلس الوطني الفلسطيني/ بالنيابة المحترم تحية وبعد، فقد تسلّمت دعوتكم لي لحضور دورة المجلس الوطني الفلسطيني الحادية والعشرين العادية، وإنني أرى ما يلي: أولاً: إن عقد دورة المجلس الحادية والعشرين في هذا التاريخ يأتي استجابةً للرغبة والمصلحة «الإسرائيلية».

ثانياً: كان يُفترض عقد هذه الدورة بعد حوار وطني شامل تشارك فيه كافة الفصائل الفلسطينية وبخاصة الإسلامية («حماس» و«الجهاد الإسلامي»).

ثالثاً: إن عقد دورة المجلس الحادية والعشرين قد «طُبِخت» لإلغاء البنود الأساسية في الميثاق الوطني الفلسطيني وفقاً للاتفاقات التي تمّت في «أوسلو».

وأنا كعضو مجلس وطني فلسطيني لي موقف واضح عبّرت عنه وكتبته في الصحافة العربية. إنني أعلن تشبّثي بالميثاق الوطني الفلسطيني ويرفضي التأمّ لمجرد مناقشة بنوده. فانا كعضو مجلس وطني فلسطيني شرّفت بحمل الأمانة شريطة

الحفاظ على الميثاق الوطني وفقاً للنظام الأساسي للمجلس. رابعاً: إن إصراركم على عقد هذه الدورة رغم استمرار العدوان الصهيوني «الإسرائيلي» على لبنان العربي، [ذلك العدوان] الذي يقوده منظر الشرق أوسطية شمعون بيرس حاملٌ ثلث جائزة نوبل للسلام، لهو أمر يثير الاستهجان والذهول. فهل هكذا يُدار الظهور للشعب اللبناني الذي ضحّى من أجل فلسطين، وقدم لثورتنا الحماية، وصمدنا في عاصمته البطلة بيروت وجماهيرها؟ وهل هكذا نتصدّى لشمعون بيرس المجرم الذي يدمّر مخيّماتنا الفلسطينية في لبنان؟

خامساً: إن سياسة تعويم المجلس هي أكبر دليل على عدم الجدية في مواجهة التعقيدات الراهنة والمخاطر التي تحيق بقضيتنا وشعبنا. سادساً: إن حملة الاعتقالات التي تُشنّ على الجهات الإسلامية المجاهدة («حماس» و«الجهاد الإسلامي») كبديل للحوار الوطني، واقتحام الجامعات رغم الوعود والتعهدات، وما حدث في جامعة النجاح من جديد، وملاحقة الصحفيين وأصحاب الرأي من

قبل أجهزة السلطة الفلسطينية... تدفعني لرفض المشاركة في هذه الدورة غير العادية، الخطيرة النتائج على قضيتنا وشعبنا. سابغاً: إن توجيهكم الدعوة لأعضاء المجلس الوطني الفلسطيني تحت عنوان «دورة بناء الوطن» والدولة المستقلة» يدفعني، مع الأسف، أن أقول لكم بأنّ ما يحدث قد يقود إلى الالم وإلى تمزّق للصفوف، وهما امران نحن كشعب عربي فلسطيني في غنى عنهما.

شامناً: إنني ككاتب انتمى إلى تراث الحركة الثقافية في فلسطين لا أرضى لنفسي بأن أبارك التنازل عن جوهر قضيتي الوطنية والقومية لصالح أوهام، خاصة وقد رأينا ما فعلته سلطات «إسرائيل» من مصادرة للأرض وسرقة للماء ومواصلة سجن للألوف من إخواننا وأخواتنا، ومن قتل واغتيال... إلخ. فهل هذا هو سلام الشجعان؟ وهل هذا الذي نراه في لبنان من أهوال وخراب هو الشرق الأوسط الجديد؟

رشاد أبو شاوار  
عضو المجلس الوطني الفلسطيني  
(عمّان في ٢٢ نيسان/أبريل ١٩٩٦)



# خمس قصائد جديدة

## عز الدين المناصرة

هكذا قلت: عمون داري فلا تبتئس  
أيها الكرمل  
ليس غير الجنوب الذي قال لكته يفعل.

### 2 - هكذا طنشتني!!

كلبة هذه السيدة!!!  
بعد عشرين عاماً رأيتني أحنُّ إلى عبث  
بالضفائر، كانت تدنُّلها فوق سفح  
الجبين.  
جَرَجَرَتْ جَرَوْها خلفها كان يمشي  
وديماً

يحاصرني بالعيون.  
طَفَطَقَ الكعبُ في دَرَجِ الروح  
تفعيلة تتكرر فوق الرخام  
أحسُّ بِزَغَزَغَةٍ، ثُمَّ غَارَ الرخامُ  
غَرَبَتْ سنواتي العجاف وقالت: حرام  
غرفتي - سيدي - باردة  
سَقَفُ رُوحِي جليدٌ، سماني نحاسٌ....  
أقاتلُ حيطانها في سكونِ السكونِ  
نَبَّهَتْني فَعولُنْ على صوتِ خالتِها  
فاعِلُنْ وأنا  
نائمُ الروحِ في قاعِ قاعِ سُكوتِي.  
شَجَرُ الصبرِ يمشي، عروقتُ زيتونة  
لا تلين.  
- قلتُ: لن أُنحني

عَتَقَا؟

قمتُ عاتبُها أين تلك العلامة في خدِّها  
النَّبويُّ الذي أشرقاً؟  
أين غمَّازة الثغر تحت نخيل القَمَرِ؟  
أين عنقودها المشرَّبُ الذي ولَّعَ  
الشَّبَقَا؟

الحمامُ الذي شرقاً  
سال من شدة الوهج نهرأ على  
قاعها رُقَرَقَا  
شافني أتوجس من ريبة فاشترى  
لي

مناديل من توتة الدار، قُرْبَ المَدْرَجِ  
أهديتها للغريب الذي مرَّ حَدُّ الرُّقَاقِ  
ثم فرقتُ رُغْبِي على السائحاتِ  
الرفيقاتِ

في مُنحَنِ العاصمة.  
الحمامُ الذي شَمَلَا

مرَّ قرب السبيل العتيق ولكنه لم يَقُلْ  
لي: هَلا  
زاعقاً في سماءٍ من الطين والغيمِ  
طار على سطح هذي المساحاتِ من  
مرمرٍ  
صوتُهُ جَلْجَلَا.

قال: خذ حرقتي، لا تُشْمَلْ شمالاً  
فركبهُم قَبَلَا

### 1 - الحمام الذي غربا:

الحمامُ الذي غرباً  
شافني واقفأ في المحطة تحت  
صهيل المَطَرِ  
غَضُّ طَرْفَا، وما قال لي مرحبا  
ثم غنى الرحيل الطويل وما أطربا.  
الهدوء الذي يسبق العاصفة  
حطَّ فوق الغمام على طاولات الزمانِ  
تمدَّد، ثم استراح  
حاملاً تنفَّةً من قوادم هذا الجناح.  
الهدوءُ المُتَاحُ

قام غازلني صدفةً في بريد رسائله،  
شَرَحَا  
غُرْبَتِي في بلادٍ تهبُّ عليها رياحُ  
الصنوبرِ  
لا يستجيبُ الصنوبرُ، في طُرُقِ  
عطرها فَحَفَّحَا.

الحمامُ الذي شرقاً  
في بوادي النعاس التي أنجبتُ  
سَهْلَهُ الأزرقا  
هل يرفرف سربُ النوارس في المنعرجِ  
فوق ملح البياض الشفيف تعاشقهُ  
الشمسُ

عند ارتعاش سنابل هذا المحيط الذي  
كان من ذَهَبٍ سَرَجُهُ المستطيل الذي

بعد أن ذَهَبَ الطَارِجُ فَيْكِ مع الريحِ  
طُفِّي وموتي.

- هكذا طُنْشْتَنِي وقالتُ:

لَهُ جَسَدِي البَضُّ أُعْطِي

وَأَنْتَ كَفَاكَ الحَنِينَ!!

- كَلْبَةُ هَذِهِ السَّيِّدَةِ!!

### 3- مَوْشَحْ سَقْفِ السَّيْلِ:

كَانَ سَيْلًا دَافِقًا

يَبِصُمُ فِي آخِرِ هَذِهِ الصَّفْحَةِ الْبَيْضَاءِ

تَوْقِيْعًا عَلَى الْمَاءِ

فَيَبْقَى فِي الرِّصْفِ

كَانَ طَاوُوسًا مِنَ الْبَهْجَةِ يَخْتَالُ

بِخُضْرَاءِ الرِّفِيفِ

ضِحْكَةً كَالْخَسِّ، تَمْشِي فَعِلُنْ

طَوْلَهَا يَمْتَدُّ فِي الصَّوْتِ الرَّهِيْفِ

نَخْلَةُ الْبَدْوِ، وَشَاخٌ وَنَشِيدٌ رَفْرَفًا

كَيْفَ أَغْفَيْتَ فِي مُدُنِ الْعَوْسَجِ يَا هَذَا

عَلَى نَفْرِ الدَّفُوفِ

ثَمَلًا كُنْتَ حَنِينًا فِي الْأَعَالِي أَشْرَفًا

يَا صَبَايَا شَارِعِ السَّلْطِ

إِذَا الصَّيْفُ مَعَ اللَّيْلِ عَلَى عَشَبِ

الرَّفُوفِ

فِي الْقَنَانِي، نَامَ كَالثَّلَبِ

فَاشْتَاقْتَ زَرَازِيرُ مِنَ الْقَلْعَةِ، مِفْتَاحِ

الرَّجَاءِ

ثُمَّ دَاوَى جَرَحَ أَحْبَابٍ لَهُ بِالْكَسْتِنَا..

قَدْ طَفَحَا

الْعَرَانِيسُ بِهَاءٍ فِي الْبِهَاءِ

خَجَلَاتُ الْقَدْحِ حَوْلِي، وَاقْفَاتُ فِي صَفُوفِ

نَفَرْتُهُ وَكَأَنَّ الصَّيْفَ مِنْ نَزْلَةٍ بَزْدٍ لُفْحَا

عَسَلُ الْوَادِي نَقِيًّا كَانَ مِنْهُ الشِّفَا

سَلَةُ الْوَرْدِ بِكَفِّيْ فِتْنَةِ الْفَجْرِ

الشَّفِيفُ

وَعَنَاقِيدِكَ كَانَتْ نَجْفًا

دَوُزْنَ الْعُودِ وَغَنَى مِنْ قَصِيدِي

نُتْفَا

كَلَّمَا قَلْتُ لَهُ أَنْتَ نَدِيمِي فِي نَبِيدِ

الْكَهُوفِ

أَنْتَ مَسْحُورٌ مِنَ الْقَاعِ إِلَى

الرَّاسِ... نَفِي

كَانَ سَيْلًا دُونَ سَقْفِ،

مَدُّ كَفِّيهِ إِلَى رَبِّ السَّمَاءِ

شَدَّ شَدَّ النَّصْرُ عَلَى سَرْجِ الْكَلَامِ

فَلَمَّاذَا صَارَ سَقْفًا دُونَ سَيْلِ

دَاسَةُ الْمَاشُونِ، فِي صَدْرِي غَفَى

طَائِرُ الْفَنِيْقِ فِي قَاعِ نَظِيْفٍ!!

أَيُّهَا السَّاقِي، هَوَانِي نَشِفَا

وَدَهْنَتِي فِتْنَةُ الرِّكْضِ وَرَاءَ الرِّغِيْفِ.

### 4- مَنَامَاتُ اللَّيْلَةِ الْمَاضِيَةِ:

شَجَرُ الْبُنْدُقِ حَيَّانِي

عَلَى دَرْبِ الْغَيُومِ الرَّكَضَةِ

فَهَقَّةُ الرِّعْدِ عَلَى هَامِ السَّفْرُوحِ

الرَّاجِفَةِ

قَمْتُ نَادِيَتِكَ فَانْزَاحَ الْوَشَاخُ

حَرَقَةُ خُضْرَاءِ فِي جُوفِ الْبَيَاضَاتِ

الْخَائِفَةِ

كَانَتْ الرَّاحَاتُ تَصْطَفُّ عَلَى سَطْحِ

الْبَحِيرَاتِ

صَفُوفًا كَتَلُوبِخِ دُؤَابَاتِ الذُّرَى

وَسَقَتْنِي نَجْمَةٌ مَأْسُورَةٌ مِنْ كَاسِهَا

الْمَلَّانِ رَاحُ

ثُمَّ مَرَّتْ غَجَرِيَّاتُ يَغَاظِلْنَ طُبُولَ الرِّيحِ

فِي الْغَابَاتِ، كَانَ السَّحَرُ فِي حَوْرِ

الْقَوَامِ

شَجَرُ الْبُنْدُقِ عَرَّشٌ فِي قِيْعَانِ

رُوحِي... يَا سَلَامَ

مَنْزَلًا مِنْ خَشْبِ الْوَرْدِ

عَلَى قَرْمِيدِهِ غَنَى الْحَمَامُ

فَتَذَكَّرْتُ يَا غَائِبَتِي رُمَانَةً مَزْرُوعَةً فِي

بَابِ شَامَ

يَا صَهِيْلًا غَامِقًا كَالْأَرْجَوَانِ

وَحْدَهُ النَّخْلُ بَعِيدًا كَانَ فِي بَادِيَةِ

الرُّوحِ

صَلِيْبًا مِنْ رَخَامٍ.

قَلْتُ يَا غَائِبَتِي، هَذَا الرِّبِيْعُ

كَقَطَارٍ مَرٍّ وَأَبْقَانِي عَلَى جَمْرِ

الصَّقِيْعِ

سَامَحِيْنِي إِنْ تَعَجَّلْتُ الرُّوْيَ

الْمَحْتَرَقَةِ

شَجَرُ الْبُنْدُقِ غَنَانِي مَقَامَ الرِّصْفِ

حَتَّى كَدْتُ أَنْ أَصْرَحَ عَيْسَى قَامَ...

قَامَ

لَوَحْتُ لِي فِرْقَةٌ مِنْ غَجَرِ الْغَابَاتِ

قَالَتْ لِي: تَعَالَى:

الْعِذَارَى الْمَائِثَسَاتُ الْقُدُودُ

غَائِبَاتٌ كَحُضُورٍ، حَاضِرَاتٌ

كَالْعُودِ

رُحْنٌ فِي هَزْهَزَةِ الْعُودِ يُغْنِيْنِ

الرَّضِيْعُ

وَعَزَّتْنِي بِحَقَّةِ التَّفْخَاحِ فِي أَبْوَابِ

سَاحَاتِ السَّمَاحِ

رَقَصَ الْفَجْرُ مَعَ الصَّبْحِ الرِّبِيْعِيِّ

عَلَى جَمْرِ النَّبِيْذِ

وَشَوِينَا طَائِرُ الْوَقْتِ عَلَى الْمَرْمَرِ

فَاسْتَرَخَى عَلَى غَصَنِ رَطِيْبٍ

عَنْدَلِيْبٌ مِنْ حَلِيْبِ الْفَجْرِ، مَعْسُولٌ

الْكَلَامِ

نَفَرْتُ كَالْجَانِ  
وَأَزْدَنْتِ السَّاحَةَ بِالْقَتْلِ الْمُقِيمِينَ مَعَ  
الصَّمْتِ الْوَلِيدِ  
طَارَ قَلْبِي مِثْلَ دُورِيٍّ وَحِيدٍ  
يَا غَزَالِي كَيْفَ وَلَعْتَ قُلُوباً مِنْ  
جَلِيدٍ!!  
ثُمَّ سَخَسَخْتُ مِنَ السَّحْرِ وَغَطَّتَنِي  
غَيُومٌ  
مِنْ تَبَارِيحِ اللَّيَالِي الْمُقْبِلَةِ  
وَتَدَحَّدَلْتُ عَلَى الْعَشْبِ فِغْطَانِي  
وَشَاحٌ مِنْ وَلَةٍ.

\*\*\*

فَجَاءَ، أَيْقَظَنِي طِفْلٌ عَنِيدٌ  
فِي صَبَاحٍ مِنْ ضَبَابِ الْهَلُوسَةِ  
عَمَّ صَبَاحاً  
إِنَّنِي أُرْكَبُ بِاصِ الْمَدْرَسَةِ.

## 5- تَعْلَمُ حِكْمَةَ النِّسْيَانِ:

تَمَهَّلْ، بِاصِ جَامِعَةٍ يَمُرُّ فِتْزَهْرُ  
الدَّفْلَى  
عَلَى شَطَائِنِ رُوحِكَ فِي مَسَاكِنَا  
الرَّبِيعِيَّةِ  
تَمَهَّلْ بِاصِ جَامِعَةٍ يَمُرُّ عَلَى سَطُوحِ  
الرُّوحِ  
يَبْعَثُ فِي حَنَائِنَا شَفَائِقَ مِنْ دَمِ  
النَّعْمَانِ  
أَرَاكَ تُقَزِّقُ الرِّمَانَ فِي تَلٍّ مِنْ  
الرِّمَانِ  
لَقَدْ مَرَّ الزَّمَانُ مُقَدَّداً بِرِقَادِهِ  
الشَّتَوِيِّ، هَذَا الشَّيْخُ  
مِنْ ثَلْجٍ وَسَيْفِيٍّ لَمْ يَزَلْ يَا فِتْنَةَ  
الْقِيَعَانِ

يُعَالِقُ مِنْ جَوَارِي الرُّومِ جَيْشاً مِنْ  
تَوَاشِيحِي  
وَقَافِلَةً مِنَ الْعَسَلِ الطَّبِيعِيِّ الَّذِي  
وَزَعَهُ  
نَحْلِي عَلَى الْكُتُبَانِ  
وَأَزَعُمُ رَبِّمَا أَكْثَرَ.  
تَمَهَّلْ بِاصِ جَامِعَةٍ يَمُرُّ فَيَجْرَحُ  
الْوُدْيَانَ  
أَرَاكَ تُمَصِّصُ الْأَشْيَاءَ فَاتَرَكَ  
لِلْحَسَّاسِينَ الَّتِي  
تَشْقَى لَكِي تَصْطَادُ أَغْنِيَةً مِنْ  
الْبَابُونِجِ الْأَصْفَرِ  
بَقَايَا مِنْ دَمِ الْكِرَمِ الْبَعِيدِ النَّارِ فِي  
دَيْرٍ مِنَ الْمُرْمُزِ  
كَأَنَّ نَوَافِذَ الْأَبْرَاجِ قَدْ بُنِيتْ مِنْ  
الصَّوْأُنِ  
لِجَامِعَةٍ عَلَى سَفْحٍ مِنَ الزَّعْتَرِ.  
تَمَهَّلْ أَيُّهَا الْمَفْتُونُ قَلْبُكَ فِي  
هَوَى الْإِيْقَاعِ...  
هَذَا الْهَزْجُ الْعَالِي  
وَهَذَا الدَّرَجُ الْعَالِي  
وَهَذَا صَدْرُكَ الْغَالِي  
وَهَذَا نَوْحُ مَوَالِي  
وَهَذَا الدَّرْسُ لِلرَّهْبَانِ.  
تَمَهَّلْ بِاصِ جَامِعَةٍ مِنَ اللَّوْزِ الَّذِي  
فِي ثَغْرِكَ الْأَزْهَرِ  
يَحْرُكُ فِي شِغَافِ الْقَلْبِ غَيْمٌ رِبِيعِيٌّ  
الْأَشْفَرُ  
تَمَهَّلْ بِاصِ جَامِعَةٍ  
مِنْ الْقَرْمِيدِ  
يَمِشِي كَالرَّشَا  
فِي غَابَةِ مِنْ طَوْلِكَ الْبَدْوِيِّ

يَمِشِي كَالصَّنُوبِرِ  
غَامِضاً كَعْيُونِكَ السَّمَرَاءِ فِي  
الْمَهْجَرِ.  
فَمَاذَا يَفْعَلُ الشَّيْخُ الَّذِي يَغْلِي  
وَمِنْ طَقْطَقَةٍ يَسْكُرُ  
إِذَا مَا كَانَ قَلْبُ الشَّيْخِ بَيْنَ  
جَوَانِحِي أَزْعَرُ  
وَكَانَ عَلَيَّ دُوماً أَنْ أَغْضُ الطَّرْفَ،  
أَلْقِي بِالْمَوَاعِظِ  
فِي سَمَاكِ، أَكْزَكُزُ الْأَسْنَانَ  
أَعْضُ سِوَالْفِي، أُخْفِي  
صَبَاحاً، نَبْضَ دَقَاتِي  
لَكِي يَا فِتْنَتِي السَّمَرَاءِ، لَا تَظْهَرُ.  
تَمَهَّلْ بِاصِ جَامِعَةٍ يَمُرُّ يَعْذَبُ  
الرَّكْبَانَ  
رَاكٍ فَحَرَّكَ الْعَيْنِينَ نَحْوَ ضَفِيرَةٍ  
كَانَتْ سَنَابِلُهَا  
مَعَ النَّسْمَاتِ تَرْقُصُ مِثْلَ رُقْصِ  
الْجَانِ  
وَأَوْماً غَامِزاً لِلْخَلْفِ حَتَّى كَادَ  
يَذْهَبُ.  
تَمَهَّلْ بِاصِ جَامِعَةٍ مِنَ الْإِيْقَاعِ، هَذَا  
الْهَزْجُ الْفَتَّانُ  
تَمَهَّلْ إِنْ تَرَكْتَ الرُّوحَ هَائِمَةً فَقَدْ  
تُؤَسِّرُ  
تَعْلَمُ أَيُّهَا الشَّيْخُ الرَّبِيعِيُّ الَّذِي قَدْ  
الْحَدِيدُ...  
بِأَنَّ فِتْنَتَهُنَّ قَدْ تَقَهَّرَ  
تَعْلَمُ حِكْمَةَ النِّسْيَانِ يَا هَذَا  
تَعْلَمُ حِكْمَةَ النِّسْيَانِ.  
جَامِعَةُ فِيلَادَلْفِيَا - عَمَّانُ

# مازل يتبقى من إميل حبيبي

## لثقافة الوطنيه؟

### فيصل دراج

فيه عن «اتفاق غزة - أريحا» الذي يشكل «اختراقاً تاريخياً للجبهة الإسرائيلية» كما قال. ومع أن في جعبة الراحل الكثير من المواقف السياسية التي لا تليق العقل الراشد كثيراً، فإن من الممكن الوقوف أمام تصريحين شهيرين له، الأول في مجلة «المجلة» الصادرة في لندن في عددها رقم ٧٤٤، والثاني في حوار له مع صحيفة «إندبندنت» اللندنية الصادرة بتاريخ ١٩٩٢/٥/٧. يساوي إميل في التصريح الأول بين «الصهيونية المتعصبة» والقومية العربية؛ ويُعرب في ثانيهما عن ارتياحه لتكريم الحكومة الإسرائيلية له، لأنها في تكريمه تعترف بـ«الثقافة الفلسطينية» في إسرائيل كجزء من تطور التراث الإسرائيلي». يفتح هذان التصريحان على مدى واسع مغمور بالعُجب والأسى والاستنكار والعُجب: فليس بإمكان الثقافة العربية في فلسطين أن تبتهج باعتراف نقيضها بها، مثلما ليس بإمكان القومية العربية أن تقف إلى جانب أيديولوجيا انتقامية ومتفطرة أدمنت قصف الجسد العربي بأنواع القذائف كلها. لا يقدم الراحل حبيبي، في هذين التصريحين، اجتهداً فكرياً مشلول العنق والقدمين، بقدر ما يقوم بتحطيم العقل السليم تحطيماً كاملاً.

ولعل هذين التصريحين يطردان تماماً صفة «المثقف الإشكالي»، التي ترميها اللغة المتطهرة على إميل، لأن ما قال به بعيد عن «الإشكالية» وقريب القرب كله من «المأساة الكاملة». فمهما كان «الإشكالي» غريباً، فإنه يُرَدُّ إلى العقل أو بعض قواعده، وما جاء به إميل يقطع مع العقل العربي في أبسط قواعده الماثورة. ولهذا فإن ما وصل إليه حبيبي ينقله إلى وضع غريب، يختلط فيه المرض النفسي والتهافت على الشهرة بوعي تقليدي قديم لا يفصل بين السلطة السياسية والمثقف الذي أجاد الكلام. وقد تكون الصفات كثيرة من دون أن تغادر أي منها وضع المأساة، إذ لا يُعَقَّلُ مَنْ أعطى نصّاً أدبياً وطنياً وجميلاً أن ينتهي إلى مديح الجلاّد، الذي هو ضحية له، وأن يحضّر الضحية على إتلاف ذاكرتها والرفع من مقام الجلاّد. والاحتفال بإتلاف الذاكرة هو الذي قاد إميل إلى اتهام إدوارد سعيد بـ«الانغلاق»، واعتبار أنيس صايغ بعيداً عن الواقع ومغترباً عن تجربة الإنسان الفلسطيني في شروط الاحتلال. بل إن إميل، وبعد أن غرق في رمال التيه، صبّ نقده أيضاً على اليهودي الأميركي نعيم تشومسكي، لأن الأخير رأى في «سلام غزة - أريحا» سلاماً مزوراً.

أدار إميل حبيبي في العقد الأخير من عمره حديثه في مواضيع وطنية وقومية عظيمة الخطورة، وحظي حديثه بالإعجاب والتكريم لدى أطراف كثيرة، مثلما استحق الغضب والشجب من الأطراف الوطنية العربية. فلقد قدّم الأديب الفلسطيني الراحل اجتهادات سياسية وفكرية متنوعة، ليست مقطوعة الصلة بـ«النظام الدولي الجديد» المفترض. غير أن اجتهاده قام على استخفاف كبير بقضايا وطنية كبيرة، الأمر الذي كاد أن يُنسي وجه الأديب الكبير فيه ويختزله إلى مروج سياسي لبضاعة مشكوك في جودتها. ولعل رحيله يفرض استعادة جميع وجوهه معاً، التي يختلط فيها الوضيء المضيء بما هو قائم وحالك وشديد السواد.

وإذا كان لنا أن نبدأ بوجه الراحل المتعدّد، فإنه سيكون ذاك الذي غمره في عقده الأخير، وهو وجه الاجتهاد السياسي المريض. وواقع الأمر، أن إميل كان، ولعقود متتالية، لا يختلف عن غيره من المثقفين الوطنيين العرب (وإن أخذ البعض عليه عضوية مستمرة في «الحزب الشيوعي الإسرائيلي» وهو مأخذ لا قيمة له على أية حال). فقد كان يهجو العنصرية الإسرائيلية، ويدافع عن حق الإنسان الفلسطيني في الحياة، ويبشّر بمجتمع يخلو من الحيف والظلم والطغيان. وما إن وقّدت «البيروسترويك»، التي حملت مع ولادتها بذور حتفها القادم، وجاء «النظام الدولي الجديد»، حتى بدأ إميل ينتقل إلى أرض جديدة، توقظ القلق ولا تحمل من الخير شيئاً. وكان أول ما بدر عنه تصريحه في طشقند - صيف ١٩٨٩ -، الذي برآ فيه الصهيونية من عنصريتها، فكان بذلك أول إنسان عربي يصل إلى هذا الاجتهاد. وكان من الممكن أن يرتد إميل عن ضلاله لو أنه أنصت، ولو قليلاً، إلى ردود المثقفين العرب عليه. لكنّه استبدّ به العنّت وأوغل في الطريق الذي اختاره، وانتقل من إذاعة موقف خاطئ إلى آخر أكثر منه خطأ، حتى أصبح حليفاً للخطأ، أو قارب ذلك.

فبعد تبرئة الصهيونية عاد إميل فقيلاً بجائزة الدولة الإسرائيلية للإبداع في عام ١٩٩٢، وتسلمها في عيد «ولادة الدولة» أي في اليوم الذي «حرّر فيه اليهود فلسطين» من سكّانها العرب. وأضاف إلى ذلك سخريّة متواترة عن «الفارس العربي الأسير»، وهجاء «للفكر العربي المستبد»، وتقريظاً «للتعددية الثقافية في إسرائيل»، وتنديداً بالمثقف العربي «المتشجّع» وبالأحرار «المتربّص»، ودفاعاً حاراً لا انقطاع

## «حبيبي» مثقف فلسطيني برأ الصهيونية من عنصريتها، وصفق للاستسلام العربي، وأعطى الإذعان الرسمي الفلسطيني صفة «الاختراق التاريخي» لجبهة الآخر الإسرائيلي!

غير أن هذه العناصر لم يكن بإمكانها أن تنجز خلقها العجيب والكتيب في أن، لولا هشاشة فادحة تسكن إميل وتجعله قابلاً للتقوُّص. وإذا كانت العوامل الخارجية التي أسهمت في تقوُّصه واضحة، فإنَّ الكشف عن الأسباب الذاتية الموافقة لا يبدو أمراً سهلاً. فهناك النجومية وهوسُ مراكمة الشهرة، اللذان ينقلان الكتابة الجميلة من أقاليم الفائدة الموضوعية والاستعمال الصحيح إلى ديار التبادل والتسليع، خاصة أن هذه الكتابة لا تتحدث عن الأدب وشؤون الأدب، وإنما استقرت على موضوع مطلوب ومرغوب هو: «السلام الفلسطيني - الإسرائيلي». يضاف إلى ذلك تصوُّرٌ فقير لمعنى «سلطة المثقف»، يختصر السلطة المفترضة في علاقات شخصية بين المثقف والقائمين على شؤون السلطة السياسية، بشكل يبرهن المثقف فيه أنه لا ينتمي إلى العامة والعوام بل إلى ذوي الشأن وأصحاب العقد والحل. وهذا التصوُّر الفقير يحول المثقف إلى منفذ للخدمات اليومية الضرورية، ولا سيَّما في ميدان الإعلام وتمجيد موقفه وتسفيه آخر. وربما لا يوجد فرق كبير بين «سلطة المثقف» المفترضة، بالمعنى المشار إليه، وصورة المثقف في الوعي الريفي التقليدي. ففي الحالة الأولى يكون الاتصال بالسلطة امتيازاً، أو طريقاً إلى الامتياز، اعتماداً على الهالة والنجومية وتداول الاسم، الأمر الذي يرمي بالعلاقة بين الطرفين إلى حقل المقايضة المعنوية. أمَّا المثقف الريفي فيرى الهالة في السلطة والامتياز الصادر عنها، ولا يراها في أي موقع آخر؛ أي أنه لا يحمل هالته ويذهب إلى السلطة، بل يحمل ثقافته ويذهب مباشرة إلى السلطة كي يستتب منها هالة لاحقة. وربما يبدو هذا الكلام مجرداً، أو قريباً من التجريد، لكن فيضان المقالات الذي دافع فيه إميل، وبإيمانية مطلقة، عن القيادة الفلسطينية «الرشيدة» و«الحكيمة» و«الشجاعة» لا يُفسَّر إلا بانهار بالسلطة يقارب تخوُّم التصنيم. فهو انبهار بالسلطة في ذاتها من دون أن يحيل، بالضرورة، على منافع أو امتيازات مادية.

وعلى الرغم من مقولات نظرية تفسَّر ما يمكن تفسيره، فإن نقطة عمياء تحول بين التفسير المطنن ووجه الكاتب الذي رحل. فمن ذلك «التهديم الذاتي»، الذي مارسه الراحل مع ذاته، تنتشر ظلالٌ عدمية واضحة أو مضمرة، وتترأى أخلاط من السذاجة والبراءة وخداع الذات وخداع الآخرين. ومع أن هذا التفسير يمسح عن وجه الراحل بعض الغبار، فإنه لا يغيِّر من دلالة ممارسته كثيراً. ذلك أن صفحات «علم النفس» لا تشفع كثيراً لمثقف فلسطيني صفق للاستسلام، وأعطى الإذعان صفة «الاختراق التاريخي» لجبهة الآخر.

وابتعاداً عن العسف وعن اطمئنان القاضي الذي يستوِّد الإثم والبراءة، يمكن القول من جديد: تشكّل مواقف إميل

وإضافة إلى منظور شتيت لا يميِّز الضحية من الجلاد، فإنَّ إميل، وفي دورة تيه مديدة، انتقل من أقاليم رحبة وواسعة إلى بقاع بالغة الضيق. فقد انتقل من موقع القائد الشعبي الفلسطيني إلى موقع «النجم الثقافي» الذي يُجَمَّل صورة قيادة فلسطينية مولعة بالقباحة، ومن أرض القائد الشيوعي الذي يحلم بدرحزة الجبال» إلى ذرِّك المُخَبِّر الصحفي المدافع عن «النظام الدولي الجديد» ومن مهاد القائد الإعلامي والثقافي في الاتحاد والجديد والمهمَّان والقدس إلى أرض كتابة سياسية برجماتية، مرجعها خارجها، وخارجها مثقَّل بالفلساد والغبار... في كلِّ هذا، وفي وجوه أخرى، كأن إميل يخلع جلدًا قديماً آدمن عليه عقوداً طويلة، ويدخل إلى جلد جديد يتوافق مع الزمن المحلي والعالمي الجديدين، كما لو كان «الرفيق السابق» قد حقق، في جديده المريض، أحلامه القديمة كلها. إنها لحالة مأساوية، تخلى فيها «مثقف النور» عن لغته «القديمة» كلها؛ كأنَّ الذاكرة قد ضاقت بمكنونها القديم، فألقت به على قارعة الطريق، أو كأنَّ الذاكرة قد أجهدتها تحولات الأيام، فانتحرت.

والسؤال الآن هو: ما علاقات السياق بموقف إميل حبيبي؟ وهل يمكن تأملُ تحولات إميل بمعزل عن سياق عام؟ وهل السياق وحده كافٍ لانتحار ذاكرة كانت مضيئة ونجبية في زمن سبق، أو هكذا كانت تبدو على الأقل؟ ممَّا لا شكَّ فيه أنه لم يكن بإمكان إميل أن يصل إلى ما وصل إليه، لولا وجود عناصر عديدة دفعته إلى ذلك. ومن هذه العناصر التردّي المتجدد لحركة التحرر العربيَّة، التي بلغت «ذروة مؤقتة» في دخول الجيش الإسرائيلي إلى بيروت عام ١٩٨٢، إضافةً إلى خروج المقاومة الفلسطينية، وحصار المخيمات المتواتر، والمجازر الشهيرة في تل الزعتر وصبر وشاتيلا، وشعور الفلسطيني بأنه موزَّع، غالباً، على سكّين إسرائيلية وبلطة سلطوية عربية. وقد حرَّض شعورُ الخيبة والإحباط هذا أيديولوجياً قطريَّة فلسطينيةً بانسة، رَعَتْها «منظمة التحرير» وأغدقت عليها الكساء، حجباً لحسبان سياسي صغير، يتطلَّع إلى «اللقاء الإسرائيلي» الموعود، معتمداً على لفظية سياسية مضلَّة، قوامها: «استقلال القرار الفلسطيني». وكان لإميل حبيبي، وغيره، دورٌ في تحقُّق اللقاء الموعود بين الحكومة الإسرائيلية و«الفلسطيني المستقل»، بل إنَّ هذا الدور هو الذي كان وراء اجتهادات إميل المريضة، الذي ارتضى أن يكون صوتاً صريحاً ومريضاً لإدارة فلسطينية لا تبوح بأسرارها دفعةً واحدة. ولا يمكن عزل هذا كله عن سقوط الاتحاد السوفييتي، الذي لم يفصل أبداً بين الصهيونية والعنصرية حتى وصول «غوري» الشهير إلى السلطة، الذي انتهى بإدانة الماركسية وتقريظ الصهيونية. ترافقت هذه العناصرُ مجتمعةً وخلقت: مأساة إميل حبيبي.



## لم يكتب أديب فلسطيني عن فلسطين، التي ضاعت، نصاً يضارع ذلك النصّ الجميل والحزين الذي كتبه اميل حبيبي.

تريد، كأن الكاتب لا يعترف بمعايير الكتابة المألوفة، بقدر ما يعرف تجربة إنسانية غير مألوفةٍ جديدة. وتكتشف المقاومة في ذاكرة حريصة ويقظة، تحتفظ بأسماء القرى ويقصص الفلسطينيين المعذبين وحكايات البيوت التي لا تستطيع أن تستقبل أصحابها. لم تكن حكايات إميل تُحدث عن البنادق والطلاقات والشعارات التي تُعد بالانتصار، بل اكتفت بإفشاء أسرار الإنسان المهزوم، الذي يعلن عن استمرار وجوده الإنساني في استمرار ذاكرة تحكي جرائم الجأذ وأحزان الضحية. وأمّا هوية إميل العربية فكانت حزينّة تُشابه الحزن المبعوث، الذي سطره قلمٌ يحتضن المعريّ وعبد الله بن المقفع والجاحظ معاً. خلقت هذه الصفات صورة إميل في فلسطينه المعذبة، بقدر ما خلقت صورة فلسطين في سطور كثيرة التفجع وتستثير أسئلة الإنسان المهزوم كلّها.

احتفل القارئ العربيّ بهوية إميل المتجسدة في ثقافة عربية أصيلة، تدلّ على أنّ الثقافة هي الردّ العميق الذي يواجه به المهزوم سياسة الاقتلاع والاستئصال وتدمير الكيانية العربية. كان على الفلسطيني المحاصر أن يؤكد هويته العربية في تأكيد عمقها الثقافي - التاريخي، وذلك في شرط لا يسمح بالقول السياسي الصريح، إلا نادراً. غير أنّ هذا الاحتفال لم يلبث أن تمكّن وتجذّر واتسع بعد وصول أعمال حبيبي الأدبية الأخرى، مثل الوقائع الغريبة في اختفاء سعيد أبي النحس المتشائل وأخطيّة وسرايا بنت الغول. فقد سكب إميل بيانه العربيّ المشرق في شكل أدبي جديد، كما لو كان يكتب محاولة روائية جديدة ويضع فيها منظوراً روائياً جديداً، مقدماً المحاولة الأكثر أصالة في تجذير الرواية العربية، منذ أن قدم محمد المولحي حديث عيسى بن هشام في مطلع هذا القرن. كتب إميل روايته المفترضة كما شاء لها أن تكون: على مبعدة من الأشكال الروائية القائمة واقعية كانت أو «واقعية - اشتراكية»، أو تنتمي إلى شيء يمكن أن يدعى بـ: الواقعية الجديدة أو بـ «رواية الحداثة». وكان في خياره هذا يمارس كتابة الرواية في دلالتها العميقة، من حيث هي جنس أدبيّ طليق يتأبى على الأحكام القاطعة والجاهزة، ويبحث أبداً عن قواعد جديدة، يعود لاحقاً لينفيها من جديد. وربما صدر بحثه الطليق عن وعي صريح، أو مضمر، بضرورة تمييز الرواية العربية من غيرها، وبضرورة أن يكون السياق التاريخي مرجعاً للموضوع والمضمون والشكل في آن. وقد دفعه السياق، وحذاه الاحتلال والمقاومة، إلى كتابة هويته الثقافية روائياً، أو دفعه إلى إنتاج رواية تعيد إنتاج الموروث الثقافي - الأدبي الذي ينتسب إليه. وكان في إعادة إنتاج الموروث - أي تربيته - مكاناً واسعاً للجاحظ والمقامة والحكاية الشعبية وكتب التاريخ وأشعار المتنبّي.

حبيبي السياسية، في العقد الأخير من حياته، مرآة للواقع العربي المسيطر ومجازاً لآل الثقافة المسيطرة في العالم العربي. فليس تهالك إميل حبيبي على الرضا الإسرائيليّ وتجميل «النوايا» الإسرائيلية، وتأكيد المتغيرات الدولية، إلا ظلاً باهتاً لأنظمة عربية تبصر في الرضا الإسرائيلي ضماناً لوجودها وسبباً لهذا الوجود ومبرراً له. وما تقوُّص إميل حبيبي، كمتنفّذ عربي، إلا صورة عن ثقافة الانقراض السلطوية المنتشرة في العالم العربي، التي ترتحن إلى إيماءة السلطة، أو تذهب متعففة إلى كهوف الاختصاص.

\*

والسؤال اللاحق هو: هل يساوي إميل الشخص نصّه الأدبي؟ ولماذا احتفل القارئ العربيّ بنصّ إميل في زمن قضى؟ فلقد أعطى إميل في نصوصه الأدبية سيرة فردية وجماعية في آن، حيث يحيل الأسى الفرديّ على وطنٍ مغتصب، مثلما يردّ الوطن المهزوم إلى إنسان مغترب المصير. وهذه العلاقة بين المكتوب والوطن جعلت من نصّ إميل الأدبي ذاكرة لفلسطين التي كانت، ولتلك التي ستقُطع أوصالها لاحقاً، ذاكرة تحتفظ بأسماء القرى التي قضت وأسماء الشوارع التي تغيرت وأسماء المواقع التي شوّه الاحتلال ملامحها.

ثمّة حزنٌ شفيفٌ يلزم نصّ إميل الفلسطيني، إذ الفلسطيني صورة عن المغترب الأبدي، الذي انقسم وتقسّم وتوزعت أوصاله على عوالم عدّة، أصبحت غير قابلة للتوحيد مرة أخرى. لم يكتب أديب فلسطيني عن فلسطين التي كانت، نصّاً يضارع ذاك النصّ الجميل والحزين الذي كتبه إميل حبيبي. ولقد صدر الحزن الثقيل عن نصّ يتداخل فيه الفردي والجماعي والذاتي وتحولات المكان، فيصبح الشباب فلسطين التي كانت وتغدو الشيخوخة فلسطين التي نهشها الاحتلال. وإذا كانت فلسطين موقعا للصبا والشباب في أدب جبرا إبراهيم جبرا، فإن نصّ إميل يُحدث عن فلسطين في الأزمنة جميعها. يحدث عنها بحب كبير وحزن شفيف ونشيج داخلي منقل باللوحة والتفجع. ولهذا فإنّه من السخف كلّ السخف، ومن الابتذال كلّ الابتذال، الخلط بين إميل الذي صدّعته الأيام وتاه تيهاً موجعاً، ونصّ إميل الأدبيّ المشدود إلى الوطن شداً لا شفاءً منه.

وصورة الوطن المصادر التي صاغها إميل نصّاً أدبياً بالغ الجمال هي التي خلّقت صورته لدى القارئ العربي وأمنت له ذلك الاستقبال الكبير الذي حظي به. فبعد هزيمة حزيران وصل إلى القارئ العربي عمل إميل الأوّل: سداسيّة الأيام الستة، ولس القارئ في العمل موهبة معلنة وصرخة مقاومة وهوية عربية أنيقة البيان. وتجلّت الموهبة في نصّ طليق، يبدأ من التجربة ويدع التجربة تلتقي حرّة بالشكل الأدبي الذي



إميل حبيبي

في نسيج روائي قوامه جملة من الحكايا، فإن عنصر السيرة الذاتية - الجماعية هو الذي يرهّن الوافد القديم ويفرضه علاقةً روائيةً حديثة. ذلك أن مفهوم السيرة الذاتية، الذي يعترف بالانا المفكرة والمختلفة، مفهوم حديث وبالأغ الحداثة. بهذا المعنى، فإن إميل يروي سيرة ذاتية ثقافية، ويروي فيها سيرةً جماعيةً وطنية، ويروي في الروايتين حكايات التاريخ الثقافي - الأدبي الذي يعتصم به وينتمي إليه. وهذه المستويات المتعددة في الرواية تكون رواية إميل، التي تحيل على حاضر الإنسان المضطهد وعلى ماضيه الثقافي أيضاً.

ولما كان المنظور الروائي يتضمن جملة عناصر تفصح عن علاقة الراوي بذاته وبثقافته وبالحاضر الذي يتعامل معه وبالأفق الذي يتطلع إليه، فقد كان على إميل حبيبي أن يعثر على المعادل الأدبي لواقع الاحتلال الذي يعيش فيه: وهو الواقع الذي يفرض على الفلسطيني أن يتنكر لذاته حتى يحافظ عليها، وأن يضع على وجهه أقنعة متعددة حتى يظل وجهه واضحاً. فالقناع يلزم المضطهد ملازمة الضمائر للجرح العميق، ومن خلاله تبدو الضحية طيعة تلبّي أوامر الجلاد قبل أن تصل إليها، بل تبدو وجوداً مهزوماً فقدت الذاكرة والمحاكمة السليمة والنطق الصحيح. وبهذا المعنى، فإن القناع مفارقة مؤسسية، لأنه لا يحافظ على الوجه إلا إذا حجبته تماماً، أي الغاء. ولقد أسست علاقات الوجه والقناع للضحك الأسود الذي يسري في أعمال إميل كلها: ضحك أن أدار وجهه تكشف بكاءً خالصاً وتبين سؤلاً مرهقاً وصعباً الإجابة.

وقد لا يظهر، للوهلة الأولى، الرباط الذي يصل بين أدب إميل وأدب المقاومة الفلسطينية، مادام نصّه يُكثر من الضحك تارة ومن البكاء تارة أخرى.

غير أن إميل، ومن خلال الضحك الذي يرتد بكاءً، أعطى في المتشائل رواية مقاومة بامتياز، بل أعطى الرواية العربية كلها إحدى رواياتها الأكثر جمالاً وعمقاً وتميزاً. فقد اعتاد أدب المقاومة الفلسطيني، في معظم حالاته، التعلّق بالمواضيع الخارجية العائمة في زمن أثيري، في حين أعرض إميل عن عالم الأشياء وذهب إلى أعماق الإنسان المقهور، إذ المقاومة، كما التداعي، يقومان في عقل الإنسان وروحه. وعلى هذا بنى أدباً هجائياً بامتياز، أي أدباً مقاوماً بامتياز. ذلك أن سخريته الضحية من جلادها هي السلاح الذي تدافع به عن وجودها، والأداة التي تبرهن أن الإنسان الذي لا وجه له يعرف تماماً وجه جلّاده ويرميه بحجر.

ومثلما أن الهجاء يُردّ إلى جنس أدبي مقاوم، فإن الضحك، من حيث هو تحرير للجسد من عادات الامتنثال اليومية الصارمة في زمن القمع، يحيل على الموروث الشعبي و«أدب العوام»، الذي يختلف عن أدب منضبط ومتكسّس ومحدّد البداية والنهاية. ينتمي إلى ردهات الحكام والسلاطين وسادة الظلام. وفي هذا كلّ، كان إميل يعطي منظوراً جديداً لأدب المقاومة، تتراقد فيه: الحكايات القديمة والأقاصيص الشعبية الشائعة والسيرة اليومية لشعب مقهور والسيرة الذاتية لكاتب لا يفصل

وإذا كان كاتب الرواية العربي يُفتش، في كثير من الأحوال، عن شكل أدبي مستورد أو وافد، فإن إميل وقع، وبغفوية كبيرة، على مفهوم: السلسلة الثقافية - الأدبية، الذي يصل بين العمل الأدبي والمراجع السابقة التي كوّنته، أو يربط بين العمل الأدبي في زمنه الخاص به والمميز له وبين الأعمال الأدبية السابقة عليه التي لها زمنها الخاص بها أيضاً. وبهذا المعنى، فقد كان إميل يؤكّد الموروث وينفيه في آن: يؤكّده في استحضاره كتابته والتذكير به والدعوة إليه، وينفيه حين يدرجه في منظور جديد ويدخله إلى زمن جديد. والمنظور هو منظور الرواية، والزمن هو زمن النثر والمعاناة البعيد عن البلاغة الجامدة واستظهار الكتب القديمة.

بعيداً عن مقولتين مستهلكتين هما: «الأصالة والمعاصرة»، نقل إميل حبيبي موادّ أدبية قديمة ذات دلالة قديمة إلى نصّ روائي جديد يسحب عنها قديمها ويعطيها دلالة جديدة. ظهر القديم في مفهوم الحكاية التي يؤسس عليها إميل روايته، وهي حكاية لا تلبث أن تتفرّع وتتشجّر في مجموعة من الحكايات تخترق البنية الروائية كلها أو تعطي الرواية بنيتها الحقيقية. فالبطل عند إميل لا وجود له، باستثناء السارد، أو الراوي، إن كان يمكن إعطاء الأخير صفة «البطل الروائي»؛ ذلك أن البطولة الحقيقية تذهب إلى وضع محدّد أو إلى أوضاع ذات دلالة إنسانية حارقة، تتجاوز الأفراد وأسماءهم، بل تُرجع هؤلاء الأفراد إلى مجرد أرايا مشظّة لأوضاع تخلق المرايا وتكسرهما في آن. ينبنى العمل الأدبي، عند إميل، في سلسلة من الحكايات، تعكس وجوه الواقع المعيش كلها.

وإذا كانت الحكاية الوافدة من الموروث تشكل الخليّة الأولى

## ليس من العدل في شيء أن تُجمع حوائج الأديب كلها وتُرمى في كيس اللحظة الأخيرة، ولكن ليس من العدالة في شيء أن تُحجب مواقف سياسية مريضة إبداعاً وطنياً كبيراً جديراً بالتكريم!

حين كان الرجل يتنفس الهواء؟ والسؤال صحيح والإجابة عليه ميسورة أيضاً. إذ لم يكن الخصام مع إميل، في حياته، يدور حول الأدب: فقد كان موضوعه سياسياً ومرتبطاً بقضايا وطنية خطيرة، وبمنظور يتعامل مع القضايا الخطيرة باستهانة مريضة. كما أن هذا الخصام لم يعبر يوماً قط عن ذاتية إميل وشخصه المفرد، بقدر ما كان تعبيراً عن مؤسسة سياسية متهاكمة أعارها إميل صوته وأسلوبه الجميل، الأمر الذي جعل النقد الشديد يتوزع على إميل والمؤسسة... أي جعل الناقد يصوغ تحليله الموضوعي والموثق بلغة لا مساومة فيها. وبعد أن ذهب إميل وبقيت المؤسسة، فإن على الفكر النقدي أن يحتفظ بنقده السياسي كاملاً، من دون زيادة أو نقصان؛ ويكون عليه، وبسبب ذلك، اختصاراً إميل إلى إبداعه الأدبي الوطني.

ويرحل إميل ولا ترحل معه المؤسسة التي دافع عنها، ويرحل إميل ولا يغيب معه نثره الجميل، بل يظل ويبقى... مع فرق جوهري: هو أن النثر الباقي يفصح عن جمال أكيد، في حين أن المؤسسة لا تحمل من ملامح الجمال شيئاً. ويرحل إميل تاركاً صورة مثقف منقسم، مارس الحرية في الكتابة الأدبية من دون قيود ومارس الكتابة السياسية مقيداً ومغلولاً، فكان في الكتابة الأولى جميلاً وكان في الكتابة الأخرى غير ذلك. لكن درس الحزين يقول: طوبى للمثقف الذي لا ينقسم، وسعيد ذاك الذي تحرر من قيود الحياة، وهي كثيرة!

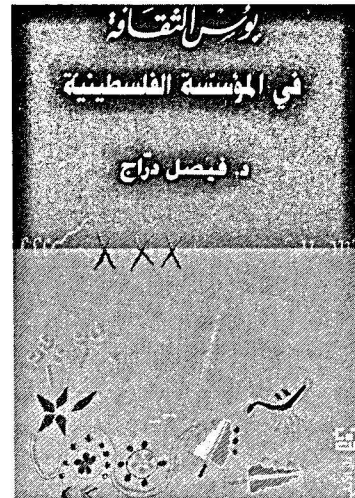
دمشق

بين اضطراب الذاكرة وملامح الأرض التي ولد فيها. وفي هذا كله أيضاً كان إميل يقدم منظوراً لرواية عربية جديدة، تعني الرواية وتنقب طليقة في عوالم الكتب وشوارع الحياة عن المواد التي تُنشئ رواية تنتمي إلى الوطن قبل أن تنتسب إلى الأجناس الأدبية.

\*

أمام وجه منقسم يذهب شطر منه إلى ثقافة مُستسلمة ويقصد شطر آخر حقل الثقافة الوطنية المبدعة، ينبغي على القارئ الوطني أن يوحد المنقسم ويحتفظ بالجزء المضيء منه، تاركاً الجزء الآخر يتاكل مع مرور الأيام. فكما تذهب القراءة الوطنية إلى محمد المويحي، وهي تنقب عن أصول الرواية العربية، فإن عليها أن تحتفظ بإميل وهي تدرس تجارب الإبداع في الرواية العربية. ويتكى هذا الموقف على موضوعية اللحظة الإبداعية عند إميل، مثلما يأخذ بعين الاعتبار سياق الأديب الأخير، الذي تميز بالاضطراب والتحويلات العاصفة ورناء الروح الحزين لأحلامها المشتعلة القديمة. فليس من العدل في شيء أن تُجمع حوائج الأديب كلها وتُرمى في كيس اللحظة الأخيرة، وليس من العدالة في شيء أن تُحجب مواقف سياسية مريضة إبداعاً وطنياً كبيراً جديراً بالتكريم.

وقد يُقال: لماذا هذا الاحتفاء بمفردات العدل والعدالة والتهوين من الأخطاء بعد غياب الرجل، ولم يكن التسامح قائماً



# طُورُ النَّأْيِ وَطُورُ التَّيِّهِ

محمد الخالدي

فديارنا شطّط وما بان السبيلُ....

تعبت ركائبنا

ولمّا نبلّغ العرصات بعدُ

وتغصّنت مِنّا الجباه لفرط ما

رَكَعَتْ

ولمّا نبلغ العرصات بعدُ

جُعنا وما في البید غیر النخل

جرّدناه من سَعْبِ كَابِناءِ السَّبِيلِ

لا تَعَجُّبُوا

وَلتَسْأَلُوا كَرَبَ النّخيلِ

يُجِيبُكُمْ كَرَبُ النّخيلِ:

- مَرُّوا عَلَيَّ بِلاَ ذَليلِ

مَرُّوا عَلَيَّ وَجوهُهُمْ حَطَبُ

وَأَعينُهُم سَوَالٌ عَن مَقيلِ

أَلْقُوا بِرَحْلِهِمُ وَأَجُوا فِي العويلِ:

ماذا تقولُ لأهلنا

أَيَضُمُّنَا وَيَضُمُّهُمْ فِي البیدِ لَحْدُ؟

أين الدليلُ؟

- تَمَهَّلُوا. قَدْ أَتَهُمَ المَأْفُونُ

والمطلوبُ نجدُ

يا أَهلَ يَثْرِبَ لا مَقامَ لَكُمْ فَعُودُوا

بُحْتُ حَناجِرُنَا وَأَوْرَقَ مِن تَهْجُدُنَا

الحديدُ.

تونس

طُورُ النَّأْيِ

ما لِرِمالِكَ تَمْتَدُّ وَتَمْتَدُّ

وما لِسَمايِكَ لا تُمَطِّرُ

ما لِيُؤادِيكَ تَسِيحُ ولا تُنْبِتُ غَيْرَ

الصَّبَّارِ

ومالي.... ....

مَسكوناً بِحَنينِكَ مَدُّ كُنْتُ

أَجوبُ الدُّنْيَا، أَحمِلُ كُلَّ خَطَايَاكَ

- أَبي لَفْ عِبائَتَهُ يَوماً وَرِمالِكَ

فَلِمَ شَبَبْتُ حَرائِكَ فِيَّ

وَلِمَ نَبَتَتْ رَمَضَاؤُكَ فَوْقَ جَبِينِي؟

أَبَدًا تَنائِينَ وَتَنائِينَ قِفاراً مَاحِلَةً

وَصَحارَى مِن مَلحٍ

أَلَمَحْ عَن بَعْدِ قَبْرِ أَبي

يَصْرُخُ بِي

وَخِرائِبَ أَهلي يَسْكُنُها اليَومُ

- طِعامي العَوسَجُ وَالقَيْصُومُ

شِرابي الغِسلِينُ

أَنوهُ بِحَزَنِي

وَأَصْبَحُ وَحيداً فِي جَرَعايِكَ

يُدْمِي قَدَمِي حَجَرُ الفَلْتاءِ

فَأَقْعَى مَنهُوكاً بَيْنَ خِرائِبِ أَهلي

أَسأَلُها:

أَو مَرَّتْ بِكَ خيلُ أَبي ذاتَ عَشِيٍّ؟

\*\*\*

يا اَرْضاً تَنأى

شَطَّ مِزارِكَ وَامتَدَّتْ دُونَكَ بَيدُ

وَفِجَاجٌ مِن رَيحٍ

ما لِسَمايِكَ لا تُمَطِّرُ

ما لِيُؤادِيكَ تَسِيحُ؟؟

طُورُ التَّيِّهِ

يا أَهلَ يَثْرِبَ لا مَقامَ لَكُمْ فَعُودُوا

بُحْتُ حَناجِرُنَا وَأَوْرَقَ مِن تَهْجُدُنَا

الحديدُ

لا تُقَدِّمُوا فَأَمامَكُم صَحراءَ مِن

حَجَرٍ وَآلٍ

وَمِتاهاةً ما نَضَّ ماءً فِي مَقاوِرِها

ولا خَطَرُ بَبالٍ

عودوا فِدُونَ البَيدِ بَيدُ

دُونِها بَيدُ وَبَيدُ

عودوا فَقدَ عَمِيَ الدَليلُ

وَرَمَتْ بَناءُ الفَلواتِ أَشْباحاً تَهِيمُ

ولا تَريمُ

لا تُقَدِّمُوا فَالْأَرْضُ مَرَّتْ

وَدَروُنْنا حَجَرَ وَصَوانُ

وَأَحْبابُ نُفَتْ

- أَهْيَ الطَريقُ طَويلاً؟

- كَلاً! وَلَكن قَدِ طَولُ

# فسيّسا

## وليد منير

قال لها: في القطر  
قالت له: والغيم؟  
قال لها: في الماء  
قالت له: والبحر؟  
قال: الضحى والفجر  
والمُرتقى والبدر  
وسعفة النخلة  
وحلم المرجان  
هل ندخل البستان  
ونأخذ السلّة  
من صاحب الديوان؟  
  
هيا احجلي حجلة  
كي نقطف الرياح  
والأغنيات العشر  
من نجمة في الخان  
هيا اطبعي قبلة  
يا موجتي الطفلة  
على فم المغرور  
العاشق المكسور  
الضائع المبهور  
كاللؤلؤ المنتور  
في سورة «الرحمن»

ومشيا عامين  
وغنّيا عامين  
وبكيا عامين  
ودارت الذرية  
مثل سواقي الرياح  
واكتمل التسبيح  
  
قالت له: من أنت؟  
فقال: زيتونة  
قالت له: والزيت؟  
قال لها: أنتِ  
قالت له: والبيت؟  
فقال: طاحونة  
قالت له: والحب؟  
قال لها: القيثارة  
قالت له: والدرب؟  
قال لها: العازف  
وظلّ كالخائف  
من مديّة الأسرار  
في رعشة الصوت  
أن تقطع الأوتار  
فتهرب الألحان  
  
قالت له: والوقت؟  
قال لها: الوردة  
قالت له: والعطر؟

كان وياما كان  
في سالف الأزمان  
طفل يحب النخل  
والعصف والرياح  
في سورة «الرحمن».  
  
وكان جار كهل  
له ابنة من بان  
تلهو مع الصبيان  
وراء هذا السهل  
وعندما تلمحه  
يشعر أن النحل  
يلسه... يجرحه  
لكنّه يمنحها  
في السرّ ما تمنحه  
  
ومرت الأكوان  
كأنّها تفضحه  
وحين دار الماء  
دورته العمياء  
في غسق الأسماء  
قال لها: ما اسمي؟  
فقالت: الولهان  
قالت له: ما اسمي؟  
فقال: خمر الحان





# الفكر التاريخي في "صخرة طانيوس" (\*)

مسعود ضاهر

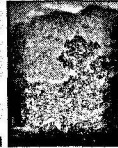
التاريخية التي حدثت فعلاً على أرض الواقع موضوعاً لها. وبعض الروائيين في هذا الجانب يحيلون القارئ على وثائق تاريخية أو مخطوطات قديمة، ويقتبسون منها نصوصاً محدّدة مع الإشارة إلى أرقام الصفحات التي تمّ الاقتباس عنها. وقد يذهب بعضهم إلى إيهام القارئ بأنّه يستند إلى روايات تاريخية مثبتة دون الإشارة إلى مصادرها، ويعيد تبويب المعلومات التاريخية تبعاً لمقتضيات العمل الروائي نفسه. وكثيراً ما يضيف بعض الروائيين صفحات كاملة لوثائق تاريخية مضمرة أو تمت صياغتها في ذهن الروائي فبدت أقرب ما تكون إلى الحقائق التاريخية دون أن تجد لها سنداً وثائقياً مكتوباً يؤكدها أو ينفيها.

في هذا المجال، يتداخل التاريخ المكتوب والموثق بالتاريخ المضمّر أو المحتمل الحدوث. فالأحداث التاريخية لا تقتصر على ما ورد في كتب التاريخ والمذكرات. بل هي من الاتساع والشمولية والكثرة، بحيث يصعب توثيقها أو حصرها في مجلّدات مكتوبة، مهما بلغ حجمها، ومهما حاول المؤرّخ الإحاطة ببعض جوانبها. والروائي الباحث في الأحداث التاريخية فنان قادر على جمع نماذج تاريخية من أرض الواقع، وصياغة الانفعالات البشرية بشكل فني أقرب ما يكون إلى الواقع التاريخي نفسه، بكلّ تناقضاته واحتمالاته. هكذا تبدو الرواية التاريخية الناجحة تعبيراً عن أحداث تاريخية واقعية، سواء أُسُجِلَت تلك الأحداث أم لم تسجّل. والروائي المبدع قادر على التقاط ما هو أساسي في حركة الواقع التاريخي من خلال دراسته المعقّدة للأحداث التاريخية وما آلت إليه فيه تحولاتها الاجتماعية المتلاحقة.

فالواقع التاريخي ليس جمعاً كمياً للأحداث التاريخية بطريقة ميكانيكية

أمين معلوف

## صخرة طانيوس



FMA Grasset

الاستمولوجي الاجتماعي الصرف، وتطعيمه بأدوات التعبير الأدبي، لرسم سيكولوجية الأفراد والجماعات، وإبراز أليات التبدلات الاجتماعية استناداً إلى علم النفس الاجتماعي، والانتروبولوجيا الثقافية، وعلم الاجتماع، بالإضافة إلى الوثائق التاريخية نفسها التي تشكل الركيزة المعرفية الأولى في علم التاريخ وتساعد على إبراز مختلف الاتجاهات والتناقضات الكامنة فيه، والتي يطلق عليها عادة مصطلح «حركة التاريخ». يتّضح من ذلك أنّ الوثائق التاريخية التي تبرز حركة الواقع لم تعد حكراً على المؤرّخين، وهي لم تكن كذلك منذ نشأة الرواية الواقعية على الأقل. فالثقافة التاريخية، من حيث هي معرفة علمية موقّعة ومحفّظة، حقل مفتوح يستفيد منه جميع الباحثين في الدراسات الإنسانية، كل على طريقته مستنداً إلى أسلوبه المميّز، وأدواته المعرفية، وثقافته الذاتية، وقدرته على استخلاص الدروس والعبر من تلك الوثائق، وذلك على صعيد الأفراد أو الجماعات.

لكن الرواية التاريخية تمتاز عن غيرها من الروايات بأنّها تتخذ من الأحداث

مدخل منهجي

لا شك أنّ علم التاريخ، من حيث هو علم تطوّر المجتمع، يتقاطع مع جميع العلوم الإنسانية التي تعنى بالإنسان، فرداً كان أم جماعة. ويمتاز كل علم من العلوم الإنسانية عن غيره بشيء من المنهج، وأسلوب البحث وأدواته، والتحليل، والفرضيات، والاستنتاجات. وهذه العلوم جميعاً تتقاطع فيما بينها على أساس أنها علوم إنسانية، مادتها الإنسان، وغايتها الإنسان في جميع أعماله، وعبر مختلف أشكال التحالف والصراع بين الجماعات الإنسانية. هكذا تتداخل الثقافة الذاتية بالثقافة المجتمعية، ويتداخل الفرد بالجماعة، في حركة من التفاعل المستمر عبر مختلف حقبة التاريخ.

إن نظرة موضوعية إلى تاريخ الرواية الواقعية، أي الرواية التي ترسم حركة تطوّر المجتمع استناداً إلى الوثائق التاريخية الدالة عليها، تؤكّد أنّ كبار الروائيين كانوا مؤرّخين بامتياز من حيث قدرتهم على تحليل حركة الواقع وإظهار مختلف أشكال التفاعل الكامنة في داخلها. يكفي أن نذكر في هذا المجال بروايات بلزك، وزولا، وفلوبير، ودوستوفسكي، وتولستوي، وغوركي، وكثيرين غيرهم من الروائيين العالميين. كذلك نشير إلى روايات نجيب محفوظ، وتوفيق يوسف عواد، وعبد الرحمن منيف، وحنّا مينه، والطيب صالح، وكثير غيرهم من الروائيين العرب. في العقود القليلة المنصرمة، دخل مجال الكتابة الروائية عدد من علماء الاجتماع العرب أو الفلاسفة البارزين كعبد الله العروي، وحليم بركات، وهشام شرابي، وبشام حميش وغيرهم، فحملوا معهم أدواتهم المعرفية الأكاديمية، وجفاف البحث العلمي أحياناً. لكن الهدف الأساسي من تجارب هؤلاء في حقل الكتابة التاريخية الروائية هو تطوير المنهج

(\*) أمين معلوف: صخرة طانيوس ترجمة جورج أبي صالح (بيروت: منشورات ملف العالم العربي)، ١٩٩٤.

سكونية، بل حقل معرفي تحدّد به بنية المجتمع وما تحمل في داخلها من أعمال وتبدلات مستمرة تولد حركة التاريخ.

لذلك شدّدت الدراسات العلمية المعرفية باستمرار على رفض كلّ أشكال التعريف التبسّطي للثقافة بحيث تجاوزت تعريفات الثقافة في الآونة الأخيرة المئات دون أن تفي بالغرض. فالثقافة ليست تعريفاً حصرياً بل عملية معرفية تشمل الواقع الموضوعي والوعي الموضوعي معاً. وهي ليست انعكاساً ميكانيكياً لعوامل اقتصادية أو اجتماعية أو سياسية بل إرادة واعية، وقدرة على تحقيق أهداف لامتناحية. وهي لا ترتبط ببناء فوقيّ أو ببناء تحتي فحسب بل تعبّر عن حركة الصراع والتفاعل بين مختلف البنى الفاعلة في المجتمع. والرواية التاريخية الناجحة قادرة على الفعل الاجتماعي، أي على نقد أليات البنى الاجتماعية كأي بحث علمي منهجي يسعى إلى دراسة المجتمع، وتحليل قواه الاجتماعية، ورسم أفاقه المستقبلية. وهذا الشكل من التحليل الروائي هو أقرب ما يكون إلى العلم التاريخي من حيث دقّة المعلومات، وصراحة المنهج النقدي، وتحليل حركة الواقع وقواه الاجتماعية، والكشف عن تناقضاته البنيوية. فتتحول الرواية التاريخية إلى رواية نقدية تلعب دوراً أساسياً، كباقي الدراسات النقدية، في كشف جوانب معينة من البنية الاجتماعية. وإذا كانت للنقد الاجتماعي غاية معلنة أو مضمرة في الرواية التاريخية الواقعية، فإنّ تلك الغاية لا تتحقّق إلا إذا وُجد الروائي المثقف ثقافة تاريخية معمّقة، وتمّ إعداده فنياً بحيث يستوعب تقاليد الكتابة الأدبية، وأساليبها، ومصطلحاتها، وكان يتمتّع بالموهبة الإبداعية في اختيار الأشكال الفنية التي يطوّعها لأغراض روايته التاريخية.

نخلص من ذلك إلى القول إنّ الرواية التاريخية شكل من أشكال البحث العلمي الذي تتوافر له شروط الدقّة التاريخية مع الإبداع الفني الذي يعيد صياغة الأحداث التاريخية بشكل آخر تنكسر فيه حواجز الزّمان، لأنّ عالم الرواية التاريخية عالم إنساني من نوع آخر، يستند إلى الوثائق التاريخية دون أن يبقى في حدود علم التاريخ، وجفاف منهجه، وصراحة أدواته البحثية.

أمّا الثقافة التاريخية فحقل معرفي، أو مخزون لا ينضب من النصوص التي يستفيد منها كلّ من المؤرّخ والروائي بشكل يستحيل معه تصنيف الروائي مؤرخاً أو المؤرّخ روائياً. إنهما حقلان معرفيان يتكاملان ولا

يتدامجان، يتقاطعان عند الوثائق التاريخية ثم يفترقان كلّ في اتجاه، لتحليل تلك الأحداث واستخلاص نتائجها ودروسها وغيرها.

### أمين معلوف، الروائي الذي درس التاريخ بعمق

ولد أمين معلوف في قرية «عين القبو» في جبل لبنان، وترعرع في أسرة معروفة بالعلم والأدب والتاريخ. استمع أمين صغيراً إلى رواة القصص أو «الحكواتية» الذين غدّوا خياله بحكاياتهم عن المجاعة، والمجازر الدموية التي انفجرت بين الطوائف اللبنانية في جبل لبنان. هذا بالإضافة إلى أخبار الإقطاعيين، وسيطرتهم على مقدرات الفلاحين، وتحكمهم بالنساء، واعتمادهم سياسة البص والسخر، وارتباطهم التبعية بالقناصل الأجانب. وقد جرّ ذلك الارتباط أجنبية وحروب متلاحقة على أرض لبنان، ضمن استراتيجية واضحة تهدف إلى تدمير السلطنة العثمانية من الداخل، ومن ثم اقتسام ولاياتها بين الدول الأوروبية المنتصرة. ثم تحققت أهدافهم كاملة في نهاية الحرب العالمية الأولى وأقتسم المشرق العربي بكامله بين الفرنسيين والإنجليز. عمل أمين معلوف في الصحافة لسنوات عدّة، وشارك بحماسة الشباب في النضالات الطلابية التي بلغت ذروتها عام ١٩٦٨. وكان يتبنّى أفكاراً تقدّمية تدعو إلى تطوير النظام اللبناني، وتجاوز الذهنية والممارسات الإقطاعية في الحكم. وبعد انفجار الحرب الأهلية في لبنان عام ١٩٧٥ اختار أمين معلوف طريق الهجرة إلى الخارج والاستقرار في فرنسا حيث استمر في عمله الصحافي، وانصرف إلى تعميق الوعي الذاتي لديه بالاطلاع على المصادر التاريخية الأساسية التي تؤكّد على ثبات الروابط التاريخية، في مختلف المجالات، بين الشرق والغرب، مشدّداً على أهمية التفاعل الحي بين الثقافات الغربية والثقافات الشرقية رغم كلّ الصراعات الدموية والحملات العسكرية التي رافقت ذلك التفاعل.

في باريس، أصدر كتابه الأول عام ١٩٨٢ بعنوان **الحروب الصليبية كما رآها العرب** الذي يعتبره أمين معلوف أكثر كتبه توثيقاً وقرباً إلى الكتابة التاريخية، دونما اهتمام جذي بالرواية. وحين قرأ مصادر أساسية عن ابن بطوطة بهدف الكتابة عنه، تولّدت عنده رغبة ذاتية في

الابتعاد عن رواية التاريخ إلى فنّ الرواية بعد امتلاء الأدوات المعرفية اللازمة. وعند صدور روايته الأولى **ليون الأفريقي** في باريس عام ١٩٨٦، لاقت نجاحاً مدهشاً وأعدت التذكير بكتابه الأول عن الحروب الصليبية، خاصة بعد صدور روايته التاريخية الثانية بعنوان **سمرقند** في باريس عام ١٩٨٦.

نشير هنا إلى أن أمين معلوف أصبح، خلال فترة زمنية قصيرة، ١٩٨٢ - ١٩٨٨، علماً بارزاً من أعلام الرواية التاريخية المنشورة باللغة الفرنسية، وفي قلب أوروبا بالذات، أي في عاصمة الثقافة باريس. وقد لفت نظر النقاد أسلوبه الروائي البسيط والجذاب معاً، وهو أسلوب يذكر بأسلوب الحكواتي السائد في البلدان العربية مع مهارة فنية رفيعة المستوى. كما لفت نظرهم كذلك اهتمامه الدائم بالتفاعل الثقافي بين الشرق والغرب، الذي أثمر روايته التاريخية الثالثة **حدائق النور**. ثم نشر رواية جديدة ابتعدت كثيراً عن المصادر التاريخية وحملت عنوان **القرن الأول ما بعد بياتريس**، وتنتمي إلى عالم الخيال العلمي في معالجة مشكلات المرأة الشرقية.

وما لبث معلوف أن عاد إلى الرواية التاريخية فنشر آخر رواياته **صخرة طانيوس** التي نالت جائزة غونكور الفرنسية في ٨ تشرين الثاني ١٩٩٣.

يتضح من ذلك أنّ أمين معلوف روائي مثقّف ثقافة تاريخية معمّقة، قد قرأ كمّاً من المصادر الأساسية التي تناولت تطوّر العلاقات التاريخية بين الشرق والغرب، وطاف على مراكز العوالم القديمة التي كانت مزدهرة في مصر، وبلاد ما بين النهرين، وبلاد فارس، وروما القديمة، وغرناطة، وعواصم أفريقية عدّة، قبل أن يعود، في روايته الأخيرة، إلى ربوع بلده الأم، أي جبل لبنان.

ومن نافلة القول إنّ من يمتلك هذه الثقافة التاريخية المعمّقة قادر على تجاوز حدود الزمان والمكان والشخصيات التاريخية بحيث يتّسع المكان إلى أية رقعة جغرافية، ويتّسع الزمان ليتجاوز حدود القديم والوسيط إلى المعاصر والمستقبل، وترتدي الشخصية التاريخية الأصلية صفة الشخصية الإنسانية. فبطل الرواية التاريخية يتنقّى من السمات التي ألحقها به المصادر التاريخية المتناقضة على الدوام، ويتحوّل، على يد الروائي المبدع، إلى طيف بطل تاريخي تحفّف من كامل أنقاله، فدخل عالم الحلم والشفافية.

## «صخرة طانيوس، كما يراها

### أمين معلوف

في مقابلة هامة مع مجلة الوسط [العدد ٩٤، الصادر في ١٥ تشرين الثاني ١٩٩٤، الصفحات ٦٠ - ٦٣]، يجيب أمين معلوف عن الأسئلة التي تمحورت حول الأسباب الكامنة وراء نشر رواية تاريخية عن لبنان في هذه الفترة بالذات. ونحن نقتطف بعض تلك الأجوبة بشكل مكثف يجعل أمين معلوف يقدم مفتاح منهجه بنفسه.

«من أين أتت هذه الرواية؟ اعتقد من رغبتني في كتابة شيء عن لبنان، عن جو لبنان. وهي رغبة تساورني منذ زمن بعيد بعد خمسة كتب لم أعرّض في أي منها مباشرة للمادة اللبنانية... ترددت كثيراً قبل أن اختار المرحلة التي سأتحدث عنها... وحسنت أمري أخيراً فاتخذت، كنقطة انطلاق، حادثة حقيقية وقعت في محيط عائلتنا... إنها عبارة عن جريمة قتل حدثت أوائل القرن التاسع عشر، وفي قريتنا نفسها... المهم أنه، ما بين الحكاية كما حدثت في الواقع التاريخي، والشكل الروائي الذي اتخذته، هناك فارق كبير. الحادثة كانت بالنسبة لي مجرد نقطة انطلاق لا أكثر. فلا بطريق الرواية هو البطريق التاريخي ولا القاتل هو القاتل الحقيقي... الحادثة - الجريمة وقعت سنة ١٨١٢ لكنها في الرواية تقع في العام ١٨٢٨، هناك ربع قرن يفرق بينهما.

اتصور أن الفارق في الأزمنة يعود إلى أنني اخترت زمن الرواية لأسباب تتعلق برغبتني في موضوعة قصتي في إطار الجوّ العام الذي ساد لبنان والمنطقة في أربعينات القرن الفائت وحولها، وذلك للوصول إلى معانٍ معينة تتعلق بتاريخ البلد. ففي ذلك الزمن بدأت الصراعات الكبرى المتعلقة بلبنان، وكنت راغباً في أن أتحدث عن تلك الصراعات وعمّا قبلها... شعرت أن عليّ تفادي سرد الأحداث بشكل مباشر. فحتى الضيعة (القرية) التي تخيلت فيها الأحداث جعلتها مزيجاً من ضيعة (قرى) عدة، فلم تعد هي ضيعتي نفسها. صحيح أن كلّ ما في الرواية مستوحى من أمور حقيقية، لكن ليس هناك أي شيء وصفته كما هو. الأحداث في الرواية أحداث عديدة حصلت، ولكن في أزمنة أخرى ومع أشخاص آخرين لكنني استعنت بها. خذ مثلاً حكاية الإضراب عن الطعام. هذه الحادثة حصلت ضمن عائلتنا وكان أبي نفسه شاهداً عليها

فنقلها. والحكاية تتعلق بقريب له قال له أبوه إن عليه أن يعمل شيئاً يطعمه خبزاً بدلاً من الذهاب إلى المدرسة. فقال الفتى إنه لا يريد أن يأكل خبزاً. وأضرب عن الطعام».

«هذه الحكاية التي عايشها أبي بنفسه ورواها لي أثرت فيّ كثيراً، وارتأيت أن أدمجها في أحداث الرواية. لقد أعطيت هذه الحكاية مثلاً لأصل من خلالها إلى مسألة الترابط الزمني بين زمن الراوي وزمن الكاتب. هذا الترابط الذي يتكوّن لديّ من ستار رفيع وضعته بين الزمنين... الحقيقة إنني أشعر دائماً باستحالة الكلام على الزمن الذي أعيش فيه بشكل مباشر، بل أنني أقترّب منه بشكل أفضل حين أضع بيني وبينه مسافة. لكنني حين أكتب ينتصب أمامي شبح الزمن الراهن وتطفئ الأوضاع القائمة على كل اهتماماتي... فالحقيقة أن اهتماماتي الرئيسية تنصب بشكل دائم على سؤال يؤرقني وهو: أين نحن؟ وإلى أين ترانا ذاهبين؟... فأننا حين حكيت عن المستقبل وضعت شخصاً يروي الماضي، والماضي بالنسبة إليه هو المستقبل بالنسبة إلينا... لديّ شعور بأن لبنان سيخرج من أزمنته. فتجربة لبنان هي تجربة رائعة ورائدة. الأساس في لبنان هو التعايش... إن فكرة التعايش هي واحدة من أوسع وأنبّل الأفكار التي يمكن التعامل معها اليوم. وأنا عندي إيمان كبير بأن ثمة جديداً يولد في لبنان، وفي المنطقة حول لبنان. وهذا أمر أساسي بالنسبة إليّ وأساسي بالنسبة إلى العالم. ففي اعتقادي أن دور منطقتنا في العالم دور أساسي جداً لأن موقعها بين الشرق والغرب، مادياً ومعنوياً، موقع أساسي ومحوري. وإذا كانت هناك منطقة في العالم بإمكانها أن تجسد حلولاً للصراعات المتفجرة، فإن هذه المنطقة هي منطقتنا بالتحديد... ويمكن القول أنني كتبت الرواية الأخيرة صخرة طانيوس من هذا المنطلق، معتمداً على إحساسي بهذا الواقع قبل سنتين، وهو إحساس زاد لديّ في الآونة الأخيرة... فكرة الكتاب هي حكاية الهجرة ما قبل الهجرة... وفي الصفحة الأخيرة، يعتلي الراوي الصخرة التي ما كان له أن يعتليها وينظر أمامه فيجد البحر كطريق متاح له. إنها حالة ذاتية في نهاية الأمر».

إن قراءة متأنية لهذا الاقتباس الطويل يمكن أن تقود إلى الملاحظات المكثفة التالية:

١ - إن أمين معلوف مثقف ثقافة تاريخية معمقة تؤهله لمعالجة الوقائع التاريخية بشكل علمي دقيق على غرار أي مؤرخ

متخصص. وإن مسألة الاقتباس والحواشي والتقنية المستخدمة في الكتابة التاريخية ليست عسيرة عليه بل اعتمدها بشكل خلاق في كتابه الأول الحروب الصليبية.

ب - إن الحدث التاريخي الذي تدور حوله رواية صخرة طانيوس حدث حقيقي لا متخيّل أو من صنع الروائي. فقد سمع عنه روايات كثيرة، ثم عاد فقرأ الوثائق الأساسية، المحلية والفرنسية والإنجليزية التي قدّمت معلومات إضافية دقيقة حول الأسباب التي أدّت إلى وقوعه والنتائج الهامة التي أسفرت عنه.

ج - إن شخصية طانيوس هي شخصية تاريخية في الأساس. فقد كانت لدى معلوف رغبة أكيدة في الكتابة عن جبل لبنان في القرن التاسع عشر. وفكر ملياً بالاستناد إلى شخصية البطل الفلاحي طانيوس شاهين. فهو يقول في مقابلة صحفية إنه جمع فعلاً معلومات دقيقة حوله، وكتب بطاقات عدة بعنوان طانيوس. وما إن اهتدى إلى موضوع صخرة طانيوس حتى أهمل الكتابة عن طانيوس شاهين واحتفظ بالاسم عنواناً لروايته. Le Commerce du Levant. No 5328, du 10 Mars 1994 - PP 111 - 114.

د - إن المؤلف نفسه تقمّص شخصية الحكواتي أو الراوي، المعروفة جيّداً في لبنان وباقي الأقطار العربية. فكان أميناً جداً للأحداث التاريخية من جهة، وللأسلوب الذي اعتمده في سردها، وهو أسلوب شرقي بحث، بعيد كلّ البعد عن أسلوب الرواية ذات النزعة الشمولية أو العالمية. وهو يؤكّد ذلك شخصياً في مقابلة صحفية جاء فيها: «طانيوس هو الحكاية؛ فانا أروي حكاية قرية مثلما أخبرني إياها أهلي، وأهل ضيعتي. المقصود من طانيوس أن يكون كذلك. ليست صخرة طانيوس رواية بالمعنى الحقيقي. من الممكن أن نسمي الكتاب: «حكاية شرقية». حاولت أن أخبر القصة بطريقة جديدة لها، شكلياً، علاقة بالرواية والتي هي، عملياً، أقرب إلى الحكاية الشرقية. صدف أن الكتاب حاز جائزة «غونكور». لكنه، بالتأكيد، ليس أقرب الكتب إلى فكرة الرواية، مثلما يتصورون ذلك في الغرب». [مقابلة مع جريدة السفير البيروتية، بتاريخ ٨ آذار ١٩٩٤].

## المؤرخ / الروائي: تبادل المواقع

لا شك أن الرغبة الجامحة في الكتابة عن لبنان الذي مزقته الحرب الأهلية طوال سنوات ١٩٧٥ - ١٩٩٠ جعلت أمين معلوف يخرج من الحاضر إلى الماضي، ليعود مجدداً إلى الحاضر، مزوداً بعبر التاريخ ودروسه على طريقتي ابن خلدون وهيجل. فلبنان القرن التاسع عشر هو لبنان الحرب الأهلية والصدمات الدموية بين الطوائف اللبنانية التي أفسح زعمائها في المجال لتدخلات إقليمية ودولية دفع اللبنانيون ثمنها باهظاً لها من دماهم، وأرزاقهم، واستقرار وطنهم.

الصخرة ثابتة في المكان من حيث هي رمز لثبات لبنان الذي تتعاقب عليه المحن والويلات، فيغادره قسم من أبنائه ويستمر سيل الهجرة على مرّ العصور، دون فصم العرى والروابط بين لبنان المقيم ولبنان المهاجر. والصخرة هي لبنان، هي البداية والنهاية في الرواية، ومنها تتفرّع الأمكنة ومعها تتفاعل حركة الداخل والخارج. هكذا تُحكي المسافة بين الماضي والحاضر في علاقة جدلية تجعل الماضي قائماً بقوة في الزمن الحاضر، وتجعل من تكرار أحداث ماضية في الحاضر تعبيراً عن مأساة رهيبة تثبت أن اللبنانيين لم يقرأوا جيداً تاريخهم، ولم يتخذوا العبر الضرورية من أحداثه الدامية. ومن نافلة القول إن الكتابة التاريخية تعتمد، وبالدرجة الأولى، على امتلاك الماضي امتلاكاً نقدياً من خلال الاطلاع المعمق على الوثائق الدالة عليه، وهي متوافرة بكثرة. وهي، ثانياً، مسؤولية معرفية مادام التاريخ هو حقل الصراع الأيديولوجي بامتياز، ومادام توظيف غيره أو دروسه في الزمن الراهن يساهم في تعميق الوحدة الوطنية وإرساء ركانتها على أسس متينة تمنع تكرار المأساة الدامية على أرض لبنان كما هو حاصل حتى الآن.

فلبنان أمين معلوف هو لبنان جبران خليل جبران الذي نشر مقالته المشهورة: «لکم لبنانکم ولي لبناني» للتعديد بالأساسة المحليين الذين قادوا لبنان إلى مسلسل لم تنته فيه الأحداث الدموية المتلاحقة. هذا اللبناني الآخر حاضر منذ الصفحة الأولى حين أهدى معلوف كتابه إلى صاحب «الجنحة المتكسرة»، وحاضر بقوة في الصفحة الثانية عبر إشراقة للشاعر الفرنسي آرثر ريمبو يقول فيها: «إنه شعب أعدت من أجله تلك الأغاني وتلك اللبانات الخيالية... فاية سواعد قوية، وآية لحظة رائعة ستعيد إلي هذه المنطقة التي تنبثق

منها مناماتي وأقل حركاتي».

وطوال صفحات الرواية يستمر أمين معلوف في البحث عن تاريخ لبنان الحقيقي، التاريخ الذي لم يكتب بعد، أي التاريخ الذي دخل في وجدان الناس فجعلهم يستوعبون دروسه جيداً ليتجاوزوا رقصة الدم باسم صراع الطوائف. ما تربى عليه اللبنانيون هو تاريخ أسطوري كما يراه أمين معلوف، لا بل تاريخ مزور كما يؤكد عدد كبير من المؤرخين اللبنانيين أو المهتمين بالتاريخ اللبناني، وهذا ما دفع الروائي إلى التصريح في المقطع الأخير من صخرة طانيوس: «عند هذا الحد من بحثي المتردد، نسيت بعض الشيء حيرة طانيوس عند حيرتي أنا. ألم أكن أفتش، وراء الأسطورة، عن الحقيقة؟ وحين ظننت أنني بلغت لب الحقيقة، كان صنيع الأسطورة.» (ص ٣١٢).

الحكاية - الرواية هي إذن محاولة جريئة لكتابة تاريخ لبنان الآخر، لبنان جبران وأمين معلوف وغيرهم من الأدباء والشعراء والمبدعين اللبنانيين الذين رفضوا ومازالوا يرفضون أن تُرثف الحقائق التاريخية لتحل مكانها أساطير الطوائف، وعصبياتها، ونظراتها المُرّضية المضخمة ككيانات قائمة بذاتها ولذاتها، وقولها إنها قادرة على استقدام القوى الإقليمية والدولية دفاعاً عن مصالح زعمائها المحليين الذين تبدلت أوضاعهم الاقتصادية ومراكزهم السياسية، دون أن تبدل ذهنيتهم الإقطاعية في طريقة ممارسة السيطرة على الدولة واستغلال اللبنانيين.

إن تأكيد المؤلف على أن روايته ليست تاريخاً، وهو تأكيد يتركز في جميع مقابلاته الصحفية، صحيح من حيث عدم اعتماده الأسلوب العلمي الجاف في وصف الأحداث التاريخية، وتوثيقها، ووضع الحواشي الدالة على مصادرها ومراجعتها. لكن الصحيح أيضاً أن معلوف كان جاداً في البحث عن تلك الأحداث على غرار ما يفعل المؤرخ العلمي الرصين بهدف تقديم كتابة روائية تستند إلى معطيات تاريخية مثبتة لا يرقى الشك إلى صحة معلوماتها. ومنّ قال أن هناك أسلوباً وحيداً في تقديم المعطيات التاريخية العلمية؟ فالروائي المثقف والمبدع قادر على توصيف أحداث التاريخ وتحليلها واستخراج العبر منها كأفضل ما تكون الدراسات التاريخية العلمية. تلك هي تجربة أمين معلوف وغيره من كبار الروائيين العالميين الذين استندوا إلى التاريخ في كتابة رواياتهم بشكل إبداعي أقرب ما يكون إلى الحقائق التاريخية المثبتة.

## نماذج من الفكر التاريخي في

### «صخرة طانيوس».

سنحرص على انتقاء نماذج واضحة تُبرز، بالملموس، كيف أن أمين معلوف كان حريصاً على كتابة نصّ تاريخي علمي بالدرجة الأولى، ثم إعطاء هذا النصّ طابع الأسلوب الروائي الذي أبدع فيه الكاتب. يصف معلوف، الشيخ الإقطاعي فرنسيس، بقوله: «كانت الضيعة بأسرها ملكاً لسيد إقطاعي واحد. كان وريث سلالة طويلة من المشايخ... كان يلزمه الكثير ليكون من أكبر المتنفذين في البلاد. فبين السهل الشرقي والبحر، كانت توجد عشرات من الأملاك أوسع من ملكه. أمّا هو، فكان يملك فقط (كفريقدا) وبعض المزارع المحيطة بها. أي أن سلطته لم تكن تشمل أكثر من ثلاث مئة بيت. وأعلى منه ومن أئداده، كان يوجد أمير الجبل، وفوقه باشاوات الولايات، باشاوات طرابلس والشام وصيدا أو عكا. وأعلى أيضاً، أعلى بكثير، قرب السماء، كان هناك سلطان استانبول. غير أن أهل ضيعتي ما كانوا يتطلعون إلى هذا القدر من العلو. «فشيخهم»، في نظرهم، كان أصلاً شخصية رفيعة...» (ص ١٩).

هذا نصّ تاريخي بامتياز وقد دخلته مسحة روائية بسيطة ولا تنقصه إلا الإشارة إلى المصادر التي استقى منها تلك المعلومات المؤكدة. هناك إذن سلسلة من السلطات التي تفرض نفوذها بشكل تراتبي من أعلى إلى أسفل. فالقلاع أو المنتج عرضة للسخره، والبليص، والمصايد، وكل أشكال الاستغلال. وكانت جباية الضرائب تشكل النقطة التي تلتقي حولها جميع تلك السلطات في عملية استغلالها الدوري للقوى المنتجة، وكانت قوى فلاحية بالدرجة الأولى. فيصف معلوف هذه العملية بتكثيف رائع حين يقول: «قلما كانت السلطات مستعدة للتساهل في شأن الضرائب» (ص ٢٣).

وإذا كانت الضرائب والتجنيد الإجباري من نصيب الرجال، فإن النساء لم تُنَّج من السخره أيضاً، حتى إن بعض الإقطاعيين كانوا يدعون حقهم في ممارسة الجنس في الليلة الأولى مع العروس قبل انتقالها إلى منزلها الزوجي. وكانت هذه العادة البشعة تعتبر امتحاناً فظاً لكرامة الفلاحين، وشكلت أحد أبرز المطالب في انتفاضاتهم المتلاحقة ضد الإقطاعيين طوال القرن التاسع عشر. وقد وصف معلوف هذه العادة بقوله: «يظهر أن الشيخ كان، على غرار أسلافه، وعلى غرار الكثير من الأسياد الآخرين في جميع



المناطق، يعيش في اقتناع تام بأن جميع نساء أملاكه ملك له، مثل البيوت والأراضي، وأشجار التوت، وكروم العنب، ومثل الرجال من جهة أخرى. ويأثّر يستطيع في أي يوم كان أن يبرز حقّه، حسبما يناسبه» (ص ٢٤).

تجدد الإشارة إلى أنّ الحدث التاريخي الأبرز في صخرة طانيوس هو دخول القوات المصرية إلى جبل لبنان، وكيفية ممارستها للتسلّط والاستغلال والبلص والسخرة والتجنيد الإجباري. هذا بالإضافة إلى موقف كل من الفرنسيين والإنجليز والسلطنة العثمانية من الحملة المصرية على بلاد الشام وما آلت إليه من تدخل إنجليزي - عثماني مباشر، لإجبار محمد علي باشا على العودة إلى مصر وحكمها وراثياً. وقد وصف أمين معلوف، بدقة المؤرّخ الموضوعي، هذه الأحداث البارزة بشكل مكثّف جداً كالتالي: «غني عن البيان أنّ القنصليات الأوروبية كانت مهتمة، في تلك السنوات، بحدث استثنائي: فمحمد علي باشا، حاكم مصر، كان قد بدأ يبنّي في الشرق، على انقراض السلطنة العثمانية، دولة جديدة كان مقدراً لها أن تمتد من البلقان حتى منابع النيل، وأن تسيطر على طريق الهند. وكان الإنجليز يعارضون ذلك بأيّ ثمن، ومستعدين لكل شيء للحصول دونه. في المقابل، كان الفرنسيون يرون في محمد علي الرجل المناسب الذي سيوقظ الشرق من سباته، ويبنّي مصرَ جديدة متخذة من فرنسا قدوة له، إذ كان قد أحضر أطباء فرنسيين، ومهندسين فرنسيين، حتى إنّه عين في هيئة أركان جيشه ضابطاً سابقاً من ضباط نابوليون. وكان طوباويون قد جاءوا يعيشون في مصر على أمل أن يبنوا فيها أول مجتمع اشتراكي، حاملين معهم مشاريع غريبة مثل مشروع شق قناة من البحر الأبيض المتوسط حتى البحر الأحمر» (ص ١١٦).

إنّ هذا نصّ تاريخي دقيق للغاية. وعندما اتّخذ الإنجليز والعثمانيون قرار تقويض التجربة المصرية، وجدوا في بلاد الشام، ومنها جبل لبنان، المكان الأفضل لتدمير الجيش المصري، فمهدوا لذلك بمختلف السبل التي يصفها معلوف بأسلوب تاريخي بحث فيقول: «بين ليلة وضحاها، ما عادت القنصليات كلّها تهتمّ إلا بهذه البقعة الجبلية التي ما شهدت من قبل هذا القدر من المرسلين، والتجار، والرّسامين، والشعراء، والأطباء، والسيدات

الغريبات الأطوار - إشارة إلى اللايدي استانهوب - وهواة الأحجار الكريمة» (ص ١١٧).

لقد درس الإنجليز والفرنسيون جيّداً العنجهية التي تتحكّم بسلطان هذه الجبال، فاستفادوا منها إلى الحدّ الأقصى لبناء استراتيجية ناجحة تقود إلى تكبيد المصريين واللبنانيين معاً خسائر فادحة ولا تكلف الإنكليز والعثمانيين والفرنسيين، بعد أن انحازوا ضدّ محمد علي، سوى توزيع حفنة من المال وكميات من السلاح والذخيرة. أمّا اللبنانيون، فرغم معرفتهم الأكيدة بمضمون هذا الصراع، فقد كان زعمائهم على استعداد تام لكي يلعبوا أدوراهم بعنجهية باللغة ستقود إلى تدمير بلادهم وتفجير الصراعات الداخلية الطائفية فيما بينهم. وفي ذلك دلالة واضحة على استخدام الروائي أمين معلوف لعلم النفس الاجتماعي في كتابة نصّه التاريخي. وقد وصف هذه الظاهرة بقوله: «كان أهل الجبل يغترون بأنفسهم. وعندما أدركوا، فيما بعد، أنّ الإنجليز والفرنسيين كانوا يتحاربون عندهم لئلا يتحاربوا مباشرة فيما بينهم، أصبحوا أيضاً أكثر اغتراراً بأنفسهم. فهذا امتياز دمّر، لكنّه، مع ذلك امتيازاً» (ص ١١٧). ويضيف معلوف: «كان هدف الإنجليز واضحاً: تحريض الجبل على التمرد على المصريين، وهو ما كان يجهد هؤلاء طبعاً في تلافيه، بمساعدة الفرنسيين» (ص ١١٧).

نتيجة لذلك كتب محمد علي إلى الأمير بشير الشهابي الثاني رسالة يطلب منه فيها الانضمام إليه. وعندما حاول أن يراوغ بعث إليه برسالة ثانية محرّرة كالتالي: «إما أن تأتي وتنضمّ إليّ مع جنك، وإما أن أتّي أنا إليك، فإدك قصرك وأغرس في محلّه شجر تين» (ص ١١٨). ويعلّق معلوف على الموقف الذي أصبح فيه الأمير بشير، فيستخدم لوصفه صفة «المسكين»، فيقول: «ولكن، لنتفق على المقصود بكلمة «مسكين»: فقد ظلّ الأمير رجلاً مهيباً للغاية، يرتجف الفلاحون والمشايخ لمجرد ذكر اسمه، ولكن أمام الباشا (محمد علي) وممثليه، فقد كان هو الذي يرتجف» (ص ١١٨).

هكذا تهاوت صورة «الأمير الأحمر»، أي بشير الثاني الشهابي. ورغم بقائه في السلطة، فقد بدأت صورته تهتزّ ومعها صورة محمد علي حتى لدى حلفائهما الفرنسيين. فيصف المعلوف تبدّل موقف فرنسا منهما بقوله: «كانت لدى قنصل

فرنسا أسوأ فكرة عن محمد علي: «طاغية شرقي يحسب نفسه مصلحاً كي يخدع بسطاء القلوب في أوروبا» (ص ١٢٦).

ومع تبدّل موقف فرنسا من محمد علي، تبدّل موقفها أيضاً من حليفه الأمير بشير، وذلك في ظروف اندلاع حركة التمرد الداخلي ضدّهما، وازداد معها القمع والإرهاب ضدّ السكّان الأمنيين فقط لأنّ الجيش المصري، ومعهم القوى اللبنانية التابعة للأمير بشير، عاجزة عن دخول المنازل التي يحميها القناصل الأجانب، وذلك استناداً إلى الامتيازات الأجنبية. وترد تعليقات مطوّلة لأمين معلوف عمّا إذا كانت تلك الامتيازات الممنوحة للأجانب تشكّل سداً في وجه الطغيان تضاف إليها «الامتيازات المفرطة المعطاة للعائلات الإقطاعية، والتي تمارس منذ أجيال على شعب مستسلم، وهي لا تخدم أيّة قضية كانت» (ص ١٢٤).

ثم يخلص المؤلّف إلى الحقيقة التاريخية التالية: «إنّ ضبّاط حاكم مصر ما كانوا يستطيعون شيئاً ضدّ الدول الأجنبية، إلّا التذمّر والشتم والشرب. أما ضد الشيخ، فبلى. إذ كان تنفّ شاربه أسهل من مس لبدة الأسد البرطاني». (ص ١٢٤). قد تطول اقتباساتنا للنصوص التاريخية الكثيرة الواردة في صخرة طانيوس. فهناك وصف للهزّة الأرضية المشوّهة التي وقعت عام ١٨٣٨ وتصعد قصر الشيخ من حيث هو تصدع للسيطرة الإقطاعية دون زوالها. وهناك إشارات إلى الأوبئة، والأمراض المجهولة، والمواليد المشوّهة، والمجاعة، وعمليات الابتزاز، والضريبة التي باتت تجبى مرتين في شباط ثم في تشرين الثاني. هذا بالإضافة إلى مضاعفة الرسوم على الأشخاص، وعلى الماعز، والطواحين، والصابون، ومصادرة الدواب، والإساءة إلى أبناء العائلات العريقة. لقد دعم المصريون بورجوازية محلية بغيضة جمعت ثرواتها بالسرقة، والسمسرة، وجمعت حولها قلّة من أهل السوء، والسكّيرين الفاسقين الذين يحتقرهم معظم أهل الضيعة. (ص ١٧٣). فكان روكز، من حيث هو تعبير عن هذه البورجوازية الطفيلية الناشئة في جبل لبنان آنذاك، يطمح إلى المصاهرة مع أسوأ ما أنتجته الطبقة الإقطاعية المسيطرة والتي يعبر عنها الشيخ رعد، ابن الشيخ فرنسيس أفضل تعبير. وفي حوار بين روكز وطانيوس، يبرز أمين معلوف هذا المنحى على الشكل التالي: «لا حاجة بنا إلى الشيخ المسنّ، فلدينا الوريث إلى جانبنا، لدينا

المستقبل». فيعلق طانيوس بقوله: «كنت أظن أن المستقبل، بالنسبة إليك، هو زوال المشايخ». فيجيب روكز: «أجل، هذا اعتقادي الراسخ، ولن أغير فيه شيئاً. فالإقطاعيون يجب أن يزولوا، وسترى أنني سأنزلهم. ولكن، ليست أفضل طريقة للاستيلاء على قلعة ما هي أن نضمن لأنفسنا حلفاء في الداخل؟» (ص ١٧٨).

يصف أمين معلوف ظاهرة روكز بأنه «من مُحَدَثِي النعمة ككثيرين غيره من البورجوازيين أو المزارعين المغتربين» وهو يريد تزويج ابنته من «ابن بيت» وورث عائلة إقطاعية (ص ١٨٠). إنها صفات قبيلة لقوى بورجوازية طفيلية تدعي التغيير لكنها تفتقر إلى المصادقية في نشأتها، وأسلوب عملها، وأهدافها، وتوجهاتها المستقبلية. وينحاز المؤلف بشكل واضح إلى الإقطاعية القديمة التي يعتبرها أكثر أصالة وصدقاً وارتباطاً بمصالح الفقراء والدعاة والفلاحين الذين استمروا على ولائهم للشيخ فرنسيس، وخذلوا روكز وحليفه الشيخ رعد، وحملوا السلاح في وجه الأمير بشير والجيش المصري الداعم له.

وهناك وصف دقيق لما قام به الجيش المصري من تعدييات، وسخرة، ومصادرة، وسرقة المنازل والمجوهرات وغيرها (ص ١٩٩). ومع مقتل البطريك، وهروب طانيوس ووالده جريس إلى قبرص، كان أمين معلوف قد أنجز نصّه التاريخي ليدخل مجدداً في عالمه الروائي. فتختلط آراء طانيوس بآراء الكاتب نفسه، وموقفه من الحرب الأهلية الأخيرة، ودعوة السلطة إلى ممارسة دورها كحكم بين الطوائف لأن عدالة الدولة القوية ضمان لبقاء المجتمع وتماسكه وتطوره. وفي حال عجزها عن ممارسة دورها كدولة قوية وعادلة، فإنّ تقاليد الثأر لدى الطوائف هي أقصر السبل لتفجير حرب أهلية جديدة. وهذا الجانب بحاجة إلى دراسة مستقلة تنتظر من ينجزها.

### ملاحظات ختامية

تعتبر **صخرة طانيوس**، في الجانب الأساسي منها الذي سبق هروب طانيوس ووالده إلى قبرص، بحثاً تاريخياً معمقاً حول أوضاع جبل لبنان في النصف الأول من القرن التاسع عشر. وقد أشرنا إلى قول المؤلف في وصف كتابه هذا بأنه بعيد عن الرواية إذا طبقت عليه مقاييس الرواية الغربية المعاصرة. وهو، أيضاً، بعيد عن البحث التاريخي

الأكاديمي إذا طبقت عليه مقاييس ذلك البحث، خاصة لجهة الاقتباس، والحواشي، والفرضيات، والاستنتاجات. أي أن **صخرة طانيوس** مزيج من البحث التاريخي والعمل الروائي الإبداعي معاً. فقد استخدم المؤلف الأسطورة، والمرويات التاريخية، والإشارة إلى مذكرات تاريخية اكتشفها لاحقاً أحد المؤرخين الأكاديميين، والروايات الشفهية المتوارثة لدى أفراد العائلة والقرية، وتحديد التواريخ الواضحة، والإشارة إلى سنة الجراد، وسنة الزلزال، وتوصيف الأمير بشير الثاني بلقبه «الغول»، بدلاً من لقب آخر أطلقه عليه مارون عبود وهو «الأمير الأحمر» وغير ذلك.

أدوات البحث إذن ذات منحى تاريخي علمي واضح مع استخدام الأسلوب الروائي في الجمع بين توصيف الوقائع بشكل علمي دقيق، وتلوين الكتابة بالسرد الروائي الذي يبعد الكتاب عن جفاف الأسلوب الأكاديمي. وذلك يدل على أن أمين معلوف باحث علمي، تزود بثقافة تاريخية معمقة فجاءت وقائع روايته أقرب ما تكون إلى الحقائق التاريخية المسندة. لكنه أيضاً روائي مبدع صاغ تلك الوقائع بأسلوبه المميز وأدخل عليها الكثير من الوقائع المتخيلة التي تجعل القارئ يعيش أجواء رواية تستند إلى التاريخ لكنها، بالتأكيد، ليست تاريخاً، ولا يطمح كاتبها إلى هذه الغاية، بل ينطلق من التاريخ المثبت بالوقائع إلى الدروس والعبر في محاولة جريئة لتقديم تلك العبر للبنانيين اليوم، تاركاً مهمة الكتابة التاريخية للمؤرخين المتخصصين. فلبنان اليوم، لبنان الحرب الأهلية، حاضراً بقوة في رواية **صخرة طانيوس**. وما استحضار جبل لبنان في القرن التاسع عشر إلا من قبيل محاكاة الروائي لأصحاب السلطة الذين توارثوا الحكم في لبنان منذ ذلك الحين وأورثوا اللبنانيين سيلاً لا ينقطع من الصدمات الطائفية، والحروب الدموية، وفسحوا المجال أمام التدخلات الإقليمية وتدويل المسألة اللبنانية. بعبارة موجزة، يمكن القول إنّ أمين معلوف حرص على تقديم وقائع تاريخية مثبتة بأسلوب روائي إبداعي يكسر حواجز الزمان والمكان، وهما الركيزتان الأساسيتان في كتابة أي بحث تاريخي علمي موثق.

ومن نافلة القول إنّ هذا الامتداد للحدث التاريخي في الزمان والمكان شرط أساسي لإقامة التوازن بين التاريخ والرواية. بين التاريخ المكتوب والتاريخ المتخيل. انطلاقاً من هذا التوازن الدقيق بين التاريخ والرواية

في **صخرة طانيوس**، يمكن توصيف بعض السمات الأساسية للفكر التاريخي فيها وأبرزها:

### ١ - المكان

لا شك أن الصخرة هي البداية والنهاية، ومنها تتفرّع باقي الأمكنة المحيطة بها في جبل لبنان. فالصخرة واقع ملموس لا صخرة متخيلة، وهي معروفة لدى الأجيال المتعاقبة من القرية وصولاً إلى الروائي نفسه. وقد استطاع أمين معلوف إسباغ الصفة العالمية على هذه الصخرة بعد أن نالت روايته جائزة غونكور الفرنسية لعام ١٩٩٣.

تمتد الصخرة - الجبل باتجاه القصر المحلي، مركز السلطة الإقطاعية المتوارثة. ثم تتسع باتجاه الجرد لإبراز علاقة المصاهرة بين العائلات الإقطاعية داخل الطائفة الواحدة والتي قد تتحول إلى علاقة جفاء وصراعات داخلية تنتهي بتدمير الموارد الاقتصادية للقوى المتصارعة. وتمتد كذلك باتجاه بكركي، مركز الطائفة المارونية في مرحلة تاريخية لم يكن فيها البطريك قادراً على التحكم بقرار طائفته، بل ذهب ضحية للصدمات بين العائلات المارونية نفسها. ثم تمتد الصخرة أيضاً باتجاه السهلين حيث مركز القطب الإقطاعي للطائفة الدرزية، وحيث كانت العلاقة بين الإقطاعيين المحليين لا تزال في مرحلة الود المتبادل قبل أن تتحكم القوى الإقليمية والدولية بالقرار السياسي لجميع الطوائف اللبنانية. ثم تمتد الصخرة أخيراً باتجاه بيت الدين حيث مركز الإمارة الشهابية التي تحول حاكمها الأمير بشير الثاني إلى «غول» حقيقي يلتهم إنتاج اللبنانيين ويعمق الصراعات فيما بينهم تسهياً لإدارة حكمه الذي ارتبط تبعياً بالحكم المصري في بلاد الشام.

### ب - الزمان

يؤكد أمين معلوف أن أحداث روايته تعود إلى عام ١٨١٢ لكنه ينقلها إلى عام ١٨٢٨ بهدف تحليل مرحلة تاريخية شديدة الخصوبة في مختلف المجالات.

فالزمن التاريخي الممتد سمة أساسية من سمات الرواية التي تتخذ التاريخ موضوعاً لها. وهكذا يمتد زمن الرواية إلى الأحداث اللبنانية لسنوات ١٩٧٥ - ١٩٩٠ حيث يتحول الماضي إلى حاضراً واضح المعالم في رواية أمين معلوف، وتتبدل أسماء القوى الإقليمية والدولية المؤثرة في هذه الحرب دون تبدل جذري في الثمن الذي دفعه اللبنانيون في القرنين التاسع عشر والعشرين من جراء التدخلات الخارجية.



# يموت لآخر أرض

## غالية خوجة

وشموساً تغتصين،  
- أراها -  
ويحاصرها.. سَهْرٌ قَتَالٌ في وجهي  
وكذا قلبي..  
فاحترزي.. من كونك طاغيتي  
فَهَلَاكِي يسبح في عينيك  
وفي عنقي..  
أَتَقَلَّدُ شعوركِ وَشَمًا  
وَأَعْلُقُ أَوَّلَ حرفٍ  
من صاعقتي  
أي الأمواج،  
وأي الأرواح،  
وأي الأموات، تحبني؟..  
اتخافين على الورود  
وقد أفرغَ الرُّعْبُ من الموسيقى  
أم تُفضِّلن إلى باهلة اللَّيْلِ  
بأن تاكل مصباحي؟..  
أحلف أنك تخططين عيوناً..  
وجنارات..  
وأصابع  
أحلف أن الجسد الأزرق،  
في الوطن الغائب..  
يقفز بعض شظايا  
في حُمَايَ الكبرى...  
\*\*  
قافلة.. من غيم ناري هطلت  
فتبسَّمت لجرحي  
أبدأ منه،  
نشيد الموت الغجري  
وأبحث عن شيء لا يشبهه..  
كالبرق أراه،  
وأقول طيفي  
هو لا أعرف كيف يضيء الأرض،  
وكيف يعود من المنفى  
لا أعرف من أين تجيئين،  
هو العرس.. بأن تَرْدَحَمَ الرَّاياتُ  
قريباً من قبري...  
\*\*  
صمت.. ودقيقة موت  
في قبلة الحب..  
ينتحر الشاعِرُ في شَطْحَةِ كَشْفٍ  
ويظل يموت لآخر قبلة حزن في دمه  
ولآخر رفض في القمر المغتال  
يظل  
يموت  
لآخر أرض...  
\* .. \* .. \*

حلب (سوريا)

## ج - قوى الصراع المحلية

وهي شديدة الوضوح في الرواية: صراع الفلاحين مع الشيخ فرسيس، وصراع الشيخ مع أنسابه مشايخ الجرد، ومع ابنه رعد، ومع الأمير بشير الشهابي، ومع الحكم المصري، ومع البطريك الماروني، ثم انفجار الصراع في نهاية الرواية ما بين الموارنة والدروز بسبب الموقف المتردد لطانيوس في اتخاذ قرار بمعاينة المتعاونين مع الحكم المصري، الذين تسببوا بقتل الشيخ الدرزي.. وهو ما قاد إلى الثار الطائفي المستمر في تاريخ لبنان الحديث والمعاصر في ظل غياب دولة مركزية وقوية وعادلة.

وفي الرواية إشارات كثيرة وواضحة إلى الشرائع الاجتماعية في جبل لبنان آنذاك وهي: الفلاحون، الإقطاعيون، بورجوازية الحرير، رجال الدين، المثقفون، رجال العصابات...

ولا يجد الباحث صعوبة في فهم تلك الإشارات ودلالاتها الاجتماعية والطبقية كما يقدمها أمين معلوف الذي يتخذ موقفاً بالغ الوضوح من رموزها. فركز تعبير عن طبقة بورجوازية هجينة ولدت من السرقات واستغلال النفوذ لدى الإقطاعيين، وارتبطت بشكل تبعية بالخارج عبر تجارة الحرير، وأمنت بالتفسير الشكلي في البنى الاقتصادية والاجتماعية مع ميل نحو المساومة والتحالف الطبقي مع بقايا الإقطاعيين. أما نادر البغال (الأصح المكاري) فهو مثقف غير واضح المعالم، يتمتع بإيجابيات كثيرة منها جمع الكتب والمخطوطات، ويتقن عدة لغات، وعلى علاقة طوباوية بأفكار الثورة الفرنسية، ويحلم بولادة جيل من المثقفين اللبنانيين القادرين على التغيير الجذري؛ إنه رمز لشريحة اجتماعية من المثقفين المهمشين الذين يتقنون فن الكلام أكثر مما يتقنون فن التنظيم والعمل النهضوي.

بقي أن نشير إلى طانيوس، بطل الرواية، الذي يعتبره المؤلف رمزاً لطبقة ولدت مشوهة من زواج غير شرعي بين الإقطاع وعمامة الشعب. فهو منبوذ بين زملائه منذ صغره، وقد تسبب في نزاع داخل العائلة الإقطاعية المسيطرة، وفي نزاع مع البطريك الماروني بسبب انتسابه إلى مدرسة القس الإنكليزي، وفي نزاع مع روكز البورجوازي الذي رغب به في البداية ثم رفض تزويجه ابنته على أمل أن يُعقَّد المصاهرة مع ابن الإقطاعي، فأسفر النزاع عن مقتل البطريك نفسه. وعندما تسلَّم

طانيوس الحكم لأيام معدودة في القرية عجز عن اتخاذ موقف يمنع انفجار الحرب الطائفية فاختر طوعاً طريق الهجرة إلى الخارج وتحول إلى رمز لطبقة هجينة، غير واضحة المعالم، يشدها حنين دائم إلى الهجرة.

إن قراءة متأنية لهذه الجوانب الأساسية من الفكر التاريخي في صخرة طانيوس تؤكد بالمُلوس كيف أن الروائي أمين معلوف قد انحاز بوضوح تام إلى رمز الطبقة الإقطاعية، الشيخ فرسيس، على الرغم من السلبات الكثيرة التي نعت بها. فهو زعيم حقيقي، يعيش ألام الناس ومشاكلهم، ودفع الثمن غالياً بسبب مواقفه. كان يحلم أن يكون وريثه الشرعي متورداً حتى يتم انتقال السلطة إليه بشكل طبيعي. لكن ابنه الشرعي تمسك بالذهنية الإقطاعية ولم يفتح على ثقافة العصر. ومع ذلك، فالممارسات التي قام بها روكز، كممثل لبورجوازية الحرير، جعلت الناس يلتفون مجدداً حول شيخهم القديم ذي التقاليد المتوازنة، بإيجابياتها وسلبياتها. كما أن الحفاوة البالغة التي استقبل بها طانيوس من قبل أبناء قريته لم تكن في محلها. فقد كان ضعيف الشخصية، مشئت الذهن، يميل إلى الهروب من مواجهة الأزمة المستفحلة على غرار ما تقوم به الدولة اللبنانية، منذ نشأتها، في الدوران حول الأزمات وإبقائها دون حل فتتفجر بشكل أكثر دموية.

\*\*\*

في الختام يمكن القول... إن صخرة طانيوس هي مزيج إبداعي بين التاريخ والرواية، بين أحداث التاريخ وعبرها، بين الماضي والحاضر، بين القدرة على التوثيق العلمي والدقيق والتخيل والإبداع، بين النص المكتوب والنص المضمَر، بين حضور المؤرخ في الفرضيات والاستنتاجات العلمية وحضور الراوي في تفاصيل الوصف الروائي، بين تكثيف الأيديولوجيا في النص التاريخي وكشف الزيف الأيديولوجي الكامن في الممارسة السياسية. لقد منحنا أمين معلوف في صخرة طانيوس لذة امتلاك معرفة تاريخية معمقة عبر التكثيف النظري لرموز القوى الاجتماعية السائدة في جبل لبنان آنذاك، وكسر حاجز الزمن بين الماضي والحاضر بحيث يستطيع القارئ امتلاك معرفة علمية عن الرموز السياسية المسيطرة على لبنان اليوم، وإظهار عجزها عن بناء لبنان الغد فيستمر سيل الهجرة إلى الخارج ويستمر معه حنين العودة إلى الصخرة - الجبل - الوطن.

## أغنية الحب الآتي

تأتينَ عبْرَ الدمعِ أغنيةً نبيداً

مثلَ طعمِ القُبلةِ الأولى

كزيتٍ من عصيرِ الشمسِ

كالصبحِ الذي يبقى

يلوّنُ حبةَ القمحِ الصغيرةَ

يستردُّ منارةَ اللهبِ المقدّسِ

شكلَ أشجارِ الصنوبرِ

لحنَ أحزانِ السواقي

والمواويلِ التي ترتاحُ فوقَ العشبِ

والطلّ الذي ينسابُ مثلَ الشوقِ

في فرحِ الربيعِ

\*\*\*

تأتينَ عبْرَ الريحِ الحاناً وخبراً

غيمةَ خضراءَ، وهجاً من غبارِ الطلّ

بوحِ حمامةٍ

ولعاً من الحبِّ، اشتياقاً، رعشةً

سفرّاً إلى المجهولِ

أفراحاً وحرناً

دفقةَ الأملِ المخبّرِ في بقايا الفجرِ

الوانِ العذاري

رحلةَ النسيانِ.. أوجاعَ الهوى

انغمّامَ رائحةِ المطرِ

\*\*\*

تأتينَ عبْرَ القلبِ عاشقةً

وتنهارُ الحواجرُ.. تلتقي الأيدي

ويحترقُ الصقيعُ على الشفاهِ

وتزهو القبلُ الجميلةُ

يختفي الوحلُ المذلُ

ويستفيقُ الدفءُ.. ترتعشُ الحياةُ

يصقُّ الزمنُ الذي يأتي

رحيقاً.. قبلةً بيضاءَ

عاريةً من الزيغِ المدنّسِ

والرياءِ

\*\*\*

تأتينَ عبْرَ الموجِ حافيةً

ملوحةً بنورِ الفجرِ

تنتشرينَ في رجمِ الصخورِ

تنظفينَ الشاطئَ المملوءَ بالأقذارِ

تلتقطينَ أوجاعَ الرمالِ

وكفكٍ الممدودةِ المملأِ بحبِّ البحرِ

تمسحِ اذمُعَ الباكينِ

تزرعُ حبةَ الملحِ الندية في العيونِ

تطهرُ الضعفاءَ

تقتلعُ الطحالبَ، من صدورِ الخائفينَ

\*\*\*

عودي إلينا، دوحةً في الجردِ

عرسَ سنابلِ خضراءَ

تملاً بيتنا، فرحاً ودفناً

لَقَحِي أَزْهَارِنَا الصَّفْرَاءُ  
 رَدِّي لَوْنَهَا  
 مَدِّي يَدِيكَ إِلَى الْجَذْوَرِ  
 وَعَمْدِيهَا، وَاسْكَبِي مَاءَ الْحَيَاةِ  
 وَطَمَنِّي النِّحْلَاتِ  
 أَنْ رَحِيقَهَا الْمَسْرُوقَ، أَتِ  
 عَلَمِيهَا  
 كَيْفَ تَحْمِي شَهْدَهَا  
 وَتَصِيحُ فِي وَجْهِ اللَّصُوصِ  
 تَتَوَرَّدُ، تَطْلُقُ نَصْلَهَا الْمَسْمُومَ  
 أَيَّامَ الْحَصَادِ  
 \*\*\*  
 رَدِّي الْجَنَاحَ  
 إِلَى الْفَرَاشَاتِ الَّتِي غَابَتْ  
 طَوِيلًا  
 وَامْسَحِي الْجُرْحَ الْمُنْدَى  
 فَوْقَ هَامَتِهَا  
 فَشَوْقُ النُّورِ يُقْبِلُ مِنْ بَعِيدٍ  
 وَالْخَفَافِيشُ الَّتِي اخْتَبَأَتْ  
 سَتَظْهَرُ  
 تَرْتَمِي هَلْعًا  
 وَيُحْرِقُهَا الضِّيَاءُ  
 \*\*\*  
 مَحْبُوبَتِي، قَلْبِي وَلَوْنِي  
 لَحْنُ أَوْتَارِي، وَذَاكَرَتِي

صَبَاحِي عِنْدَمَا يَأْتِي الْمَسَاءُ الْمُرُّ  
 صَوْتِي حِينَ تُقْتَلَعُ الْحَنَاجِرُ  
 خَمَرَتِي يَوْمَ الْكُرُومِ تَضْيَعُ  
 فِي بَطْنِ الثَّعَالِبِ، وَالنَّوَاطِيرِ الذَّنَابِ  
 وَيَنْبْتُ الصَّبَّارُ فِي حَقْلِي  
 وَيَخْتَنِقُ الْغَنَاءُ  
 \*\*\*  
 يَا حَبِّي الْآتِي وَصَحْوِي  
 عِنْدَمَا أَغْفُو عَلَى رِيَشِ النَّعَامِ  
 وَأَنْتَ تَشِي  
 وَأَطِيرُ، يَحْمِلُنِي بِسَاطُ الرِّيحِ  
 أَنْسَى  
 أَنْنِي طَيْنُ جُبْلَتُ مِنَ التَّرَابِ  
 \*\*\*  
 عَوْدِي لَنَا أَحْبَبْتَنِي  
 عَوْدِي هَوَاءٌ يَنْعَشُ الْأَنْفَاسَ  
 أَوْ عَوْدِي لَهْيِيًّا.. شَوْكَةُ صَمَاءٍ  
 تَغْرُزُ فِي الْجَبَابِ  
 لَعْلُنَا  
 نَتَذَكَّرُ الْأَلَامَ فِي أَفْرَاجِنَا  
 وَالْقَيْدَ فِي تَرْحَالِنَا  
 وَالْجُوعَ  
 فِي التَّرَفِّ الْمَكْدَسِ  
 فِي مَوَائِدِنَا  
 \*\*\*

عَوْدِي إِلَيْنَا عُلْقَمًا  
 فَاسَأْ تَمَزَّقُ جِلْدَنَا  
 حَجْرًا يَحْطُمُ عَظْمَنَا  
 فَلَرَبِّمَا، قَدْ نَسْتَحْيِ  
 نَحْنِي رُؤُوسَ الذُّلِّ  
 نَخْجَلُ  
 نَطْرُدُ الْأَشْبَاحَ مِنْ أَجْسَادِنَا  
 نَصِيرُ مَقَالِعًا، غَضَبًا  
 سَهَامًا مُرَّةً  
 نَبْنِي قِلَاعًا مِنْ كَرَامَتِنَا  
 وَنَحْمِي خَبْرَنَا الْمَسْرُوقَ  
 نُعْمَلُ سَوَاطِنَا الْمَصْنُوعَ مِنْ وَتَرِ الْقُلُوبِ  
 مِنَ الْمَحَبَةِ  
 مِنْ دَمُوعِ الصَّامِدِينَ  
 \*\*\*  
 يَا حُلُوتِي  
 عَوْدِي إِلَيْنَا  
 قَدْ نَسِينَا الْحُبَّ وَالْأَشْوَاقَ  
 أَتْرَكِينَا فِي بَحَارِ الْمَلْحِ، نَغْرُقُ  
 نَدْفِنُ الصَّدَأَ الْمَعْمَرُ فِي حَنَائِنَا  
 وَنَبْرَأُ  
 ثُمَّ عَوْدِي  
 وَاعْشَقِينَا

دمشق

# أدب جديد.. بأي معنى؟

## أحمد ريان

الحياة والفن.

إن حالة من الإحساس بحصار خانق وشعور بالقهر هي ما تسرده هذه الكتابات، وي طرح «علاء البربري» هذا القهر بشكل بري. وهو يصطنع السذاجة بإزائها لكي يؤكد المفارقة.

كل تفاصيل الحياة واقفة بالمرصاد لتعطيل أي فعل آدمي حتى لو كان شديد البساطة؛ فحتى لو أراد المرء أخذ دُش فإن بالوعة المجاري تنسد بسرعة، فيكتفي بغسل الشعر، وتمير يده المبللة على الوجه والرقبة والجزء العلوي من الصدر.

ويواصل البربري طرح مفردات القهر في قصته «كراكيب» التي توحى بأن الوجود كله مجرد كراكيب، فيتحدث عن خوفه من أن يرفقه رجل الأعمال على الرغم من أنه يسخره بإرساله إلى مشاويره القذرة، ابتداء من شراء قروش الحشيش إلى الاتفاق مع خادمتي المناطق الراقية، وتحصيل المديونيات من السوق. وينتهي الكاتب القصة بأحلام اليقظة الخائبة، فيتخيل نفسه نائماً في المصيف، يأكل ويعوم ويلعب.

إنها حالة من الحصار والقيود، يحل فيها «أحمد فاروق» مشكلته عن طريق التخيل أيضاً، فيتخيل في بداية قصته، وعنوانها «حكاية عن صديق»، مجيء اليوم الذي يتعلم فيه الرقص، وأنه سيرافق فتاة شقراء جميلة من بلد لا يعرف العيب ولا الحرام. ويظل الكاتب يرصد بشكل متوازن القيود الأخلاقية من جهة، والاحتياجات الجسدية والحسية التي يحن إليها جسده الشاب من جهة أخرى.

هناك معاناة شديدة تفضي إلى حالة من الاغتراب الشامل يجسدها «هيثم الورداني» بشكل مباشر في قصته «اختفاء الشخص» من خلال هذه القذارة التي تغطي المكان، والناس الكسالى في محطة القطار، لا ينظر أحدهم في وجه الآخر. وينتهي العمل بافتقاد حقيقته، واختفاء البشر جميعاً من المكان، وعدم القدرة على اللحاق بالقطار، والإحساس بالوحدة الشديدة، وعودته إلى النقطة التي بدأ منها، وكأن شيئاً لم يحدث أصلاً.

وتجسد هذه الأعمال مواقف عينية محسوسة بشدة، لا مكان فيها للغيب أو للميتافيزيقي، أو الخيالي أو التركيبي. ويصدر وائل رجب قصة له بمقولة بول فاليري: «على الفنان الحديث أن يضيق ثلثي وقته في محاولة رؤية المرئي، وعليه ألا يرى الأمرني».

السخرية الشديدة أداة انتقاد لكل ما هو مستتب على كافة

(١)

في الوقت الذي تدور فيه مناقشات واسعة بين المثقفين حول قضايا «ما بعد الحداثة»، لا نستطيع أن نجري مقارنات مباشرة بين إنجازاتنا الإبداعية، والإنجازات الفكرية والإبداعية التي طرحت في الغرب بهذا العنوان نفسه. ولكن الإحساس العام بسقوط الكثير من النظورات الأيديولوجية والفكرية سيجعلنا نفكر بعمق في تغيير الحياة، وفي تغيير الأنماط الثقافية والإبداعية.

إن وضع المعرفة يتغير، ولكن بنسب متفاوتة بين المجتمعات المختلفة اليوم. ومن هنا ينشأ التفاوت الزمني العام الذي لا يمكننا من رسم لوحة كلية دقيقة، وسنضطر إلى التخمين في كثير من القضايا والمشكلات في سياق التحول العام.

ويكفينا أن نشير مثلاً إلى أن المبدأ التقليدي الذي يرى أن اكتساب المعرفة لا ينفصل عن تأهيل العقول قد صار مبدأ مشكوكاً فيه. بل إن علاقة موردي المعرفة ومستخدميها اليوم قد تميل شيئاً فشيئاً إلى اكتساب الشكل الذي اتخذته علاقة منتجي السلع بالسلع التي ينتجونها ويستهلكونها، عنيت: شكل القيمة.

(٢)

إن قراءة عابرة لكتاب خيوط على دوائر الذي ضم مجموعة قصص قصيرة لكتاب ينشرون أعمالهم لأول مرة: [أحمد غريب - أحمد فاروق - علاء البربري - نادين شمس - وائل رجب - هيثم الورداني] ستشعرنا على الفور بأننا بإزاء حساسية كتابية مختلفة. وبغض النظر عن قيمة الكتاب، ومدى ما قدمه من إنجاز، فنحن على الأقل أمام كتابية تختلف نوعياً عن السابق، كتابة تؤسس لحساسية فنية مختلفة، وتبشر بقيم ثقافية وحياتية وكتابية تولد، في مقابل قيم أخرى في سبيلها إلى الزوال.

تنتشر اليوم وبشكل تدريجي اتجاهات كتابية جديدة، لعل الكتاب الحديثي العمر هم أصفى من يمثلها، وإن كانت تبرز أيضاً في كتابات الأجيال السابقة بشكل أو بآخر.

النصوص الجديدة تبدأ من خلال نسبية معرفية ترفض المرجعيات التقليدية، والكاتب اليوم يبحث عن حيادية الأشياء، يُحيي الجسدية والحسية العالية، ليختبر إمكانات التوجه نحو منطق جديد يعبر عن شهادته الخاصة على تجربة مختلفة في

## يغزو الكاتب والقارئ معاً النصّ الجديد، كما لو كان الفنّ جزءاً عضوياً من الحياة!

الأخرى والسيد المحترم في المقهى العتيق» لأحمد فاروق يقحم الكاتب نفسه على القصة. فهذه قصة تقليدية عادية لعشيقين يلتقيان بعد انقطاع، ولكن الكاتب يتقمّص سمات الراوي الذي يدخل بدوره كشخص ثالث فيجلس بالقرب منهما في المقهى نفسه، يراقب حركاتهما بدقة، ويصطنع إخلاء مسؤوليته عما سيحدث له.

ويناقش وائل رجب القراء في قصته «الدود والديدان» ويحكي لهم عن انبعاث طرف اصبع قدمه اليمنى الصغير، ويضعه فوق المائدة ليربهم إياه. وفي قصة «الممثلة والغريبة» يخاطب القراء أيضاً ويحدثهم عن «صديقنا الذي حدثتكم عنه سابقاً» وهكذا.

تدفع هذه الكتابات الذهن إلى الأشياء الصغيرة التفصيلية كما لو كان الكاتب ينوي أن يبدأ الحياة من جديد. فالأشياء في قصة «سكة حديدية خطيرة» التي كتبها هيثم الورداني وائل رجب معاً تشعرنا بالتفاصيل الجزئية، حيث نقطة مركز في البطانية تنبع منها كل الخيوط، وقطارة ممثلة باللبن لإرضاء القطة الصغيرة التي تموت، ونجوم تكون شكل مغرفة وهكذا..

وتشتمل القصص كلها على تفاصيل صغيرة شديدة الواقعية، محايدة دون أي تركيب سابق، الأمر الذي يوحي بطزاجتها وتفاعلها بشكل متجاوز لا متداخل.

الأحداث الصغيرة الجزئية في قصة نادين شمس «الداخل.. الخارج» تربط بينها عبارة سينمائية متكررة، توحى في الوقت نفسه بمعنى مضاداً للترابط هي عبارة «تلاش تدريجي». وفي قصة «اختفاء الشخص» لهيثم الورداني نجد الأشياء مشتتة متباعدة لا يوحد بينها سوى الذباب والأنساخ، رغم ما توحى به كتابة هيثم بالاتصال السري. ولكن المزيد من التجزئ ووضوح الميكروسكوب على أصغر التفاصيل سيظلان الملح الأساسيين لهذه الكتابات.

### (٣)

انقضى ربع قرن منذ بداية تجربة شعراء السبعينات في مصر، وهي التجربة التي تميّزت بمناخها الرسولي، وعملت على تكثيف اللغة الشعرية، وطرحَت منظورات بنيوية متعدّدة داخل النصّ الواحد، وطرحَت أيضاً قضية الإيقاع الذي لا يشمل كافة الأنشطة الموسيقية فحسب، بل يتقاطع مع كافة مستويات النصّ الشعري بحيث تصبّ كل هذه الأنشطة في منطق التعدّد، واتّسع فضاء تأويل النصّ.

وتبدأ الآن بالفعل حساسية شعرية جديدة، تختلف عن التجربة السابقة اختلافاً جذرياً. ولعلّ الشعراء الحديثي العمر اليوم، الذين لا تزيد أعمار معظمهم عن الخامسة والعشرين، يمثلون في إنتاجهم أصفى نموذج يمثل الكتابة الجديدة. ولكن هذه الحساسية الشعرية الجديدة إنما تتوغّل حتى

الصُّعد. وقصة وائل رجب «الدود والديدان» سيرة ذاتية فاضحة، تركز على عمليات الجسد، بدايةً من ابتلاع الطعام حتى خروجه من الجسد الذي هو أسطوانة دودية ملتهبة بالدبابيس الحارقة من الخارج. يجسّد الكاتب هزلية الحياة، ويحول التفاصيل الصغيرة إلى تناقضات مضحكة وعبثية، وما هي أمّه تضع الخضراوات في الخلّاط لتصنع له الطعام فيتحوّل المخلوط إلى عجينة سميكة يمكنها أن تلتصق أيّ كائن بشريّ بكرسيّه.

وتشير هذه الأعمال أيضاً إلى حسّ إنسانيّ جديد، يوحد بين البشر جميعاً، ويؤثر في معنى الهوية التي أخذت طابعاً جديداً. وما هو علاء البربري في بداية قصته «عبقريّة»، بعد أن شاهد فيلماً إنجليزياً في برنامج أوسكار التلفزيوني، يقف على كرسيّ الطقم الجديد، ويصبح بإنجليزية واضحة: «هذه هي حياتي». كما تتكرّر رموزٌ بعينها لتؤكد الدلالة نفسها. فالجيتار الكهربائي الذي تعلق صرخاته من الكاسيت في هذه القصة نجده عند «نادين شمس» في قصتها «Love Story» يتجاوب مع موسيقى الروك، حتى يهتزّ كلّ شيء: الزواج والكتب والأوراق والجسد.

إنّ حسّاً عالياً بالصورة يجتاح هذه الكتابات، في زمن يمجّد الصورة بشكل جنوني. وفي قصة أحمد غريب «العنوان متروك للقارئ (...)» نجد بنات كثيرات، عاريات، ينظرن إليه بشبق، ولكنهن لسن إلاّ صوراً؛ فهو يتعامل مع صور بالأساس.

والجسد في هذه الأعمال، يختلف جذرياً عما عرفناه عن الجسد في الكتابات السابقة؛ إنّه الجسد الجديد الذي تطرحه «سيمون» في قصة أحمد غريب، ويطرّحه شعور الفتيات بأنهن صرن في وضع أخلاقي جديد.

وفي مناواة لإحساس الإنسان بمحاولات محو الجسد عبر مختلف طقوس الحياة، تسعى الكتابات الجديدة نحو مفهوم جديد للجسد، بعد أن نسي الإنسان جسده طوال حقبة زمنية فائتة. وتكشف نادين شمس، في قصتها المشار إليها سابقاً، عن لحظة مهمة في هذا السياق: فقمّة التواصل الجسدي، أو التحقّق الجسدي، تتقاطع مع الخيانة، وكان التحقّق والخيانة شيء واحد.

الجسد في هذه الكتابات يريد أن يستعيد حضوره، وأن يستعيد تلاحمه مع الذات التي افتقدته طويلاً.

يجسّد الكاتب هنا أشياء الوجود، يعانيتها مادياً وحسيّاً، بل يريد أن يسيطر أيضاً على عملية الكتابة ذاتها. وهناك محاولة لإشراك الكاتب والقارئ في النصّ، فهما يغزوان النصّ الجديد، ويتفاعلا مع الأحداث معاً، ويتناقشان حولها، كما لو كان الفنّ جزءاً عضوياً من الحياة. وفي قصة «السيدة الجميلة

## النص الشعري الجديد يُحيي الجسدانية والحسية العالية، ويفتت الكيانات الوهمية التي سيطرت على الذهنية الإبداعية السابقة

للكتابة. يقول في سياق رفضه لقصيدة التفعيلة: «إن التفعيلة جزء من التفعيل في الحياة عموماً. فقصيدة التفعيلة لا تعتمد على رسم صور مكتملة؛ الصور فيها جزئية ومتقطعة، ويؤثر ذلك على الرؤية، وله ارتباط وثيق بالغنائية، حيث يكون المرء في حالة انفعالية متأججة فلا تستطيع أن ترصد حالة ما بشكل جيد... وإمكانية التصور الواعي تتوفر أكثر عندما يغيب الجانب الغنائي الذي يمنع الشعر من رؤية أمور كثيرة قد تكون في غاية الأهمية، وبسبب أنه لا يستطيع اقتحامها يتركها». ويرى محمد متولي أن الشعر لا يجب أن يرتبط بتقاليد كتابة الشعر، وأن تراث الشعر هو أحد أسباب أزمتته الراهنة:

فلينتظر الزمن قليلاً

حتى تنتهي من تدوين مذكراتها، واستبدال عدساتها القديمة

ستكتب شيئاً ما عن الصوت المتلاحق للأبواب

التي صُفقت في وجهها

وعن نفسها وهي تدخل في درقتها وتبكي وحيدة

وعن عريها الآن وهي تبدو لعاشق السلاحف

– من نافذته البعيدة –

نقطة صغيرة على الرمل

تدحرجها شيئاً فشيئاً

أمواج الشاطئ

«بعد ٥٠٠ عام من التجوال»

أمّا الشاعر ميلاد زكريا يوسف، فينجز كثيراً في التعامل مع المفردات البسيطة بشكل شديد الحيادية والشبقية معاً. يلتقط عناصر شديدة الألفة، لكنها تدهشنا، بسبب شجاعة الشاعر وقدرته على إدخالها في المنظومة الشعرية. ومن الممكن أن نجد مفردات من مثل «الزغطة» والبدبوب القطني ودورق العصير وختم النسر والستارة المشمع» وغيرها من مفردات شديدة الطراجة والقدرة على طرح إحساسات ومعان لم يعهدها متلقي القصيدة التقليدية. كما أن ميلاد في علاقته بالمرأة لا يجعل منها أسطورة في القصيدة، ولا يجعلها تتحمل معاني متعددة أو كياناً جمالياً تتعدد دلالاته، بل هو يريد أن يطرح المرأة الواقعية كما هي، ينقل بالضبط إحساسه بها في اللحظة المعينة التي التقى بها فيها، ويريد أن ينقل اللحظة التي طبعت فيها شفتاها المبللتان بالروز والكاكاو قبلاً على المنديل الأحمر. إنه يبحث عن حيوية اللحظة وبكارتها ورائحتها النفاذة. كما أن الشاعر يحتفي باليومي والعاور والبسيط حيث تكون الشهادة الحقيقية من خلال مفردات صغيرة تبعث برائحة الوجود الطازجة البكر قبل أن تشوّه منظورات فكرية جاهزة ومستتبّة:

ومثل عاشقة تقليدية

طبعت شفتيها المبللتين بالروز والكاكاو

على المنديل الأحمر

في تجارب هؤلاء الشعراء الذين مثلوا بأنفسهم المراحل السابقة في تجاربهم الشعرية التي طرحت أخيراً.

بحث شعراء السبعينات عن الكيفية التي يدل بها النص على الرؤية الشعرية، وأكدوا اهتمامهم باللغة، وبقدرتها المجازية كأساس في الفعل الإبداعي؛ وتجاوزوا المعنى الحصري واستخدموا الإيماء والإيحاء، والفضاء اللعبي، واعتمدوا الاستعارة المدهشة الكثيفة.

أمّا الآن فيخرج إلى الساحة شعراء جدد، تم التعريف بنصوصهم بشكل واضح في مجلّتين مستقلّتين هما: الفعل الشعري في عهدها الثاني، والجرداد في عهدها الأول والثاني. وكان أبرز هؤلاء الشعراء الجدد: محمد متولي، أحمد يمان، ميلاد زكريا يوسف، ياسر عبد اللطيف، شحاتة العريان، هدى حسين، بهاء عواد، هيثم الشواف، علي عبد السلام، غادة عبد المنعم، سمير مندى وغيرهم. وقد تميّزت قصائدهم جميعهم بقدرتها على إحداث انقلاب جمالي غير مسار القصيدة الشعرية، التي لم تعد تبحث عن التعدّد، ولا عن المجاز اللغوي، بل تبدأ من نسبية معرفية ترفض أية مرجعية فكرية أو جمالية تقليدية. إن قصيدتهم تبحث عن حيادية الأشياء لكي تصنع معرفة جديدة؛ قصيدة ترفض المنظورات الفكرية التي بدأت تنهار وتتوارى وتثبت عدم جدواها وعدم تفاعلها مع الواقع.

النص الشعري الجديد يحيي الجسدانية، والحسية العالية، ويفتت الكيانات الوهمية التي سيطرت على الذهنية الإبداعية السابقة. إن الشاعر الجديد يريد أن يقطع صلته بقتوات المعرفة الشائخة، ولا يخجل من إعلان عدم معرفته، ويصنع نصاً تتجاوز معطياته لتصنع مشهداً يخلو من العاطفة الحارة التي تميّزت بها التجارب السابقة، ويخلو من الإيمانات، سواء أكانت إيمانات معرفية أم إيديولوجية أم جمالية، وصار يطارد المسلّمات، ويخترق المطلق.

وتشير القصيدة الجديدة التي أطلق عليها اسم «قصيدة التسعينات» إلى هذا التوجّه المختلف، لتعبّر عن حاجات جمالية وثقافية يتطلّبها واقع جديد، تغيّرت فيه المرجعية الاجتماعية والثقافية عمّا كان سائداً من قبل.

القصيدة الجديدة اليوم تحطم جذر التصديق الذي لا ينسرب إليه الشك، قصيدة تنقل لنا الجزئي والنسبي من خلال التفاصيل الصغيرة المعيشة واليومية بشكل مباشر. لقد تحول البحث عن التعدّد إلى بحث عن الحيادية؛ فالشاعر الجديد يريد أن يسأل الأشياء، لا أن يركبها بجملتها. القصيدة الجديدة إذن هي قصيدة شك يرفض كل يقين.

لا يصارع محمد متولي اللغة، بل يحاول أن يثبت سهولتها. وهو لا يعمل على تجديد اللغة، بل ينطلق من تصور مضاد. ولا فرق عنده بين العامية والفصحى والإفريقية. تمتلك قصيدته حسّ السرد الذي يمجد اللحظة التي تمتدّ فيها أصابعه



وبرشاقة طفل عابث

تهتف بي: أحب هذا الدبوب القطني

عندها سأحاول أن أمسك بالأنثى المنتفخة في رأسها

وكما تزايدت حلقات المتفرجين على أعضائها

تطمئنني بضغطه قوية على يدي

وتضربني بكوعها،

كي أرتاح من نوبة الزغطة

إنها لا تدخن كمتمرسة

لكنها على ما يبدو

انترعت سيجارة من حلق الناس.

#### «المرأة الأخيرة»

أما الشاعرة هدى حسين فهي ترصد حساً كوزموبوليتانياً  
يستطيع أن يرصد ملامح المعابد في ديانات مختلفة،  
واحترافات وتقاليده وسلوكيات من بقاع مختلفة، فنجد معاني  
عن العادات الصينية لاجتذاب الأكل، وتاريخ الأواني، والبيض  
النحاسي، وسقوط الحضارات، الأمر الذي يشي بحس يريد أن  
يوحد الكائن الإنساني. وفي قصيدتها «العجائز» ترى في  
الشيخوخة براعة ترتد إلى الطفولة في دورة حياتية قد تبعث  
على السخرية، والسخرية بدورها وجه من أوجه زعزعة  
المسلّمات ورفض لها.

وتطرح الشاعرة علية عبد السلام حساً أليماً باللاتواصل  
والانقطاع عن الكون وعن الواقع وعن الإنسان، تطرح الفجور  
البريء، مليئاً بحيوية الوجود لكي تحطم الثبات والضمود،  
وتحطم القيم المستتبة الشائخة، رافضة المعرفة في قنواتها  
المستهلكة المفتقدة لكل قيمة:

سأشعر بمتعة الانفصال

عن الأخلاق

وكل نفايات الإدراك والوعي

سأخلص لنفسي

#### المصادر:

- ١ - أحمد يماني: شوارع الأبيض والأسود - القاهرة ١٩٩٥.
- ٢ - محمد متولي: حدث ذات مرة أن - رياض الرئيس للكتب - لندن ١٩٩٢.
- ٣ - ياسر عبد اللطيف: ناس وأحجار - القاهرة ١٩٩٥.
- ٤ - أحمد غريب، أحمد فاروق، علاء البربري، نادين شمس، وائل رجب، ميثم الورداني: خيوط على دوائر - دار شرقيات القاهرة ١٩٩٥.
- ٥ - سمير مندي: لا أستقني النخيل - القاهرة ١٩٩٥.
- ٦ - جان فرانسوا ليويتار - الوضع ما بعد الحدائي - ترجمة أحمد حسان، دار شرقيات - القاهرة ١٩٩٤.
- ٧ - أعداد المجلات غير الدورية: الفعل الشعري - الجراد - الكتابة الأخرى - صدرت في القاهرة بين ١٩٩٠ و ١٩٩٥.

#### ملفات «الآداب» القادمة

- I - التجريب في الرواية العربية - دراسات وفصول قيد الإنجاز.
- II - المثقفون العرب والحريّة - دراسات وشهادات ونتائج عن حرية الكاتب وتمثّلاتها في العمل الإبداعي.
- III - البنيوية - حدودها وآفاقها وحضورها في النقد العربي.
- IV - المدينة في الرواية العربية.
- V - الترجمة والمثاقفة.
- VI - المثقف الأمريكي الأسود: الموقف والمآزق.

يرجى إرسال مساهماتكم

«سأكون صريحة للغاية»

والشاعرة غادة عبد المنعم تحوّل تجربة الجنس إلى تقاطع  
مع مفردات الوجود، يحيلنا على تساؤل عن الفراغ  
الأونطولوجي الذي يسقط فيه الإنسان في ظلّ ظروف جديدة  
تتحلّل فيها القيم الكبرى في مرحلة مفصلية بين التثام  
المنظورات العقلانية من جهة ثم سقوطها من جهة أخرى تحت  
وطأة صيرورة الوعي الجديدة:

امرأة محرومة ترتدي ملابس ثقيلة

تحكم للغطاء حولها

تعلّق على جدار حجرتها

صورة لامرأة عارية

وتقول: حتى لا أنسى ملمسي

«امرأة»

يحاول النصّ الجديد أن يؤسّس تصوّراً مختلفاً يزعزع  
أسس الخطابين الفكري والإبداعي السائدين، ونحن هنا بإزاء  
رفض للمرجعية الجمالية المطلقة التي تجري ضمن النظام  
اللغوي في القصيدة السابقة.

اللغة الشعرية الجديدة لا تكفّ عن تفكيك ذاتها لأنها تنتمي  
إلى النظام اللغوي القائم على حضور المعنى المتشكّل قبل اللغة  
لا بعد تشكّلها. الشعراء السابقون يحفظون النصّ في  
تشكيلات جمالية تحميها من التاريخ، والشعراء الجدد  
يلتحمون بالتاريخ الحيّ في رموزه الجديدة المليئة بحسّ الآمة  
الحقيقية التي نكاد نسمعها خلف الكلمات.

إنّ قوساً جديداً للكتابة يتم فتحه الآن بقوة في حياتنا.  
وملامح الكتابة المختلفة تشكّل - باجتماعها - تياراً جديداً  
يخترق اليقين الأدبي السابق، وتفتح الطريق نحو شهادة  
مختلفة نوعياً في رؤيتها وفي أدواتها.

القاهرة

# أول السفر

## علائ الحجام

سيدة الدُقْ واللحظة الشاعرة  
هل لنهرئك أن يرشفا دفقة من مدام  
سَبو...؟  
هل لنهدئك أن يقبساً وهجاً من  
هواجر شوقي...؟  
هذي المواويل تزهو...  
مواويل سيديتي زانها الفرَح  
نخلة كاعب بين نخلاتها في المدى  
نافرة  
صوتها البلح،  
وارتعاش الحنين المعرَّش صفصافة  
تترقب في القر  
دفع حساسينها ضامرة،  
كيف لا يسكر الحرف من سحرها  
... هي أجمل حلم رنا في العيون،  
والطف جرة خمر وأشهى جنوناً!  
(4)  
هز عشتار عرش سري في الفرات  
نسيماً،  
وأنشودة هدهدت في المياه زوارقها  
البيض  
أطلقت الروح من أسرها  
اشتعلت زنبقة..  
أدركت أن في القلب متسعاً للجوى  
فقطفت لنخلة هذا الردى  
جمرة في اليباب  
تراودني ..... شبقة.....!

وغداً يستحيلان ذاكرة  
وأنيساً يشاركك الحلم والشعر  
والشاي والوحدة المحرقة.  
ليس في القلب متسع للنوى  
اشتعلي زنبقة،  
إن في القلب متسعاً للجوى  
أقتطفي جمرة في اليباب تراودني  
شبقة!

(3)

وأنا لست أخلف وعداً لفبره  
سفحت من دمي  
ما يخضب أكثر نرجسها،  
وأنا بعد تسع ساوقط بابل من نومها  
ثم احضن عشتار في عيدها بين  
كوكبة الكاهنات  
تبيع مفاتنها  
للعشيق الذي سيعود من المدن  
المدهمة  
سيفه شبابة تفتح الطرق المكفهرة  
أترع أقداحها  
وأزورها  
- حينما تتغنى مباحج أسوارها الغر  
بالزئزئت،  
أناولها باقة من هواك استفاقت  
براكينة  
وانتحت وجهه القلب في برزخ  
الاشتواء.  
أسيده النخل والماء

(1)

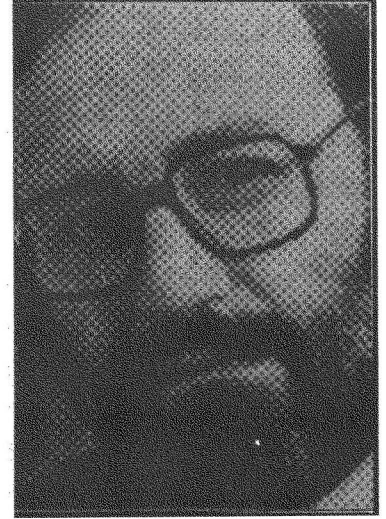
أطيلي اعتصار الصبوح على غصة  
الجرح  
ما بيننا طرق تلتوي في الجبال  
وتدق في غابة السرو والسنديان  
متاعبها  
ثم تخرج سادرة من مغار المحال  
وما بيننا سفن تشتهيها الرياح  
وتغرق في سبخات الكلام  
وما بيننا سفر موجع في الظلام.

(2)

قبل أن تستبيع المذبة في المكرفون  
الصلاة  
وتستغري زماً يتلفع بالندم،  
قبل أن تتوقف أطيارنا  
عن نشيد لخاتمة الوصل مرتعش  
فيفاجئنا كالقضاء صفير القطار  
الأخير  
يُدهم أحلامنا  
ويطارد خفق النوارس في فجر  
عينيك بالعطش،  
اشربي كأسك الآن في نفس واحد  
واطلبي قدحين  
فقد يرويان الأصيل المفع في  
غربة الشرفة  
والأقاحي التي ذبلت لحظتين  
قبل أن يغرق النور في الظلم،  
وغداً...

# أمبرتو إيكو: انبعاث الفاشية!

فيما يلي تعريبٌ لمقالةٍ جديدة للكاتب الإيطالي الشهير «أمبرتو إيكو» نُشرها في جريدة الغارديان على حلقتين: الأولى في ١٢ آب ١٩٩٥ بعنوان «انبعاثُ الوحش القديم»، والثانية في ١٩ آب من العام نفسه وعنوانها «الإشارة بالإصبع إلى الفاشيين». وقد قام بتعريب الحلقتين الكاتب المصري كامل يوسف حسين. وأمبرتو إيكو (١٩٣٢-...) عالم لغة وسيميوطيقا وفيلسوف وصحافي وروائي. من أبرز أعماله موضوعات: تقدير لجويس (١٩٥٨)، المعمار الغائب (١٩٦٨)، أشكال المضمون (١٩٧١)، نظرية في السيميوطيقا (١٩٧٥)، العمل المفتوح (١٩٦٢)، وروايته الشهيرة اسم الوردة (١٩٨١) التي بيع منها ما يزيد على عشرة ملايين نسخة، وبندول فوكو (١٩٨٩). وأما أحدث روايته له فهي: جزيرة اليوم الذي مضى. وقد ترك بصمة قوية على الدراسات السيميوطيقية الأوروبية، وأثار اهتماماً كبيراً بالدراسات المتعلقة بالقرون الوسطى. وعلى الصعيد السياسي يُعدُّ من المناصرين المتحمسين لأوروبا الموحدة، في مواجهة النزعات الداعية إلى التجزئة.



في هذا المقال، الذي ربما كان من أكثر المقالات أهمية لهذا العام، يركز «إيكو» على بعدين: أولهما رسم خارطة لكيفية صعود الفاشية في إيطاليا وإيضاح خلفية تضاريس هذه الخارطة. وثانيهما التأكيد على ضرورة الحذر، تحسباً لعودة الفاشية في أشكال مختلفة، وإن لم تقل خطورة عن سابقتها. والمقال يحتاج منا نحن العرب إلى أكثر من قراءة واعية (هـ.م).

## التَّسَامُحُ لَا يَعْنِي النِّسيانَ، بَلْ نَحْنُ هُنَا مِنْ أَجْلِ تَذَكُّرِ مَا حَدَثَ [أثناء الحرب]، ولكي نقول جادِينَ إِنَّ عَلَى الْفَاشِيَّينَ أَلَّا يَعَاودُوا الْكُرَّةَ!

النَّهار. وفي الليل وضعتُ قطعة علكتي في كوبٍ من الماء، لكي تكون طازجة في اليوم التالي. وفي أيَّار (مايو) سمعنا أنَّ الحرب وضعتُ أوزارها. منحني السلامُ شعوراً غريباً؛ وكان قد قيل لي إنَّ الحرب الدائمة هي الوضعية العادية للشباب الإيطالي. وفي الشهور التالية اكتشفتُ أنَّ المقاومة لم تكن ظاهرةً محليةً فحسب، بل ظاهرةً أوروبيةً أيضاً. وتعلَّمتُ كلمات جديدة ومثيرة، مثل «شبكة سرية» و«رجال مقاومة» و«جيش سرّي» و«Rotte Ka-pelle» و«جيتو وارسو». ورأيتُ الصُّور الأولى لـ«محرقة اليهود [الهولوكوست]». وهكذا فهمتُ المعنى قبل أن أعرف الكلمة، وأدركتُ ما تمَّ تحريرُنا منه.

في بلادي اليوم أناسٌ يتسألون عما إذا كان للمقاومة [ضد الفاشية] تأثيرٌ عسكريٌّ حقيقيٌّ على مجرى الحرب [العالمية الثانية]. لكنَّ هذا السؤال لا أهمية له بالنسبة لجيلي، فقد فهمنا على الفور المعنى الأخلاقيِّ والنفسيِّ للمقاومة. وكان موضعُ فخر أن نعرف أننا، نحن الأوروبيين، لم ننتظر التحرير في سلبية. وبالنسبة للشباب الأميركيين الذين كانوا يدفعون دَمَهُمُ ثَمناً لحريتنا المستعادة، فقد كان ذا مغزى أن يعرفوا أنَّ هناك وراء خطوط النار أوروبيين يؤدُّون دِيْنَهُمُ الخاصَّ بهم مقدِّماً.

وفي بلادي اليوم من يقولون إنَّ أسطورة المقاومة [ضد الفاشية] هي كذبة شيوعية. من الصحيح أنَّ الشيوعيين استغلُّوا المقاومة وكأنَّها ملكية خاصة بهم، بعد أن لعبوا دوراً بارزاً فيها، ولكنني أتذكَّر أنصاراً ذوي مناديل مختلفة الألوان. وكنت أمضي لياليَّ قرب المذياع، والنوافذ موصدة - وقد جعل الإطلام التام من

سقطوا من أجل الحرية!». وكان ذلك كلَّ ما هنالك؛ فقد دلف ميمو إلى الداخل، وهتف الجمعُ هتافاً مدوياً، ورفع الأنصار بنادقهم عالياً، وأطلقوا زخاتٍ من الرصاص. وسارعنا، نحن الصبية الصغار، إلى التقاط الظروف الفارغة، التي كانت شيئاً ثميناً بالنسبة لنا. غير أنني تعلَّمتُ أيضاً أنَّ حرية الكلام تعني التحرُّر من الخطابة [أو الإطباب الخطابي]. بعد ذلك بأيام قلائل، شاهدتُ أولَ مجموعة من الجنود الأميركيين، وكانوا من الأميركيين الأفارقة. وكان أولُ «يانكي» التقيتُهُ رجلاً أسوداً، يدعى جوزيف، وقد أطلعني على روائع ديك تريسي (Tracy)، وليل أثنز، وكانت كُتُبُه، التي تضمُّ رسوماً فكاهية، ذات ألوان مشرقة ورائحة طيبة.

نزل أحدُ الضباط [الأمريكيين] وهو الميجور أو الكابتن «مادي» Mud-dy، ضيفاً على فيلا عائلة كانت ابنتاه زميلتين لي في المدرسة. وقد قابلته في حديثهم، حيث مضت بعض السيدات، وقد أحطنَّ بالكابتن «مادي»، يتحدثن بفرنسية مترددة. وكان الكابتن «مادي» يلمُّ بالفرنسية أيضاً. وهكذا فقد كانت صورتي الأولى عن المحررين الأميركيين- بعد رؤية الكثير من الوجوه الشاحبة.. من ذوي القمصان السوداء - هي صورة رجل أسود مهذبٍ في زيٍّ عسكري أصفر ضارب إلى الخضرة يقول بالفرنسية: «نعم، شكراً كثيراً، يا سيِّدتي، أنا أيضاً أحبُّ الشمبانيا...». ومن سوء الحظَّ أنه لم تكن هناك شمبانيا، ولكنَّ الكابتن «مادي» قدَّم لي أولَّ قطعة تقعُّ عيناها عليها من علكة «ريغلز» المنكهة بالنعناع، وشرعتُ في مضغها طَوَّال

في العام ١٩٤٢، حين كنتُ في العاشرة من عمري، مُنحتُ جائزة لودي الإقليمية الأولى للصغار (وهي جائزة تُمنح في مسابقة اختيارية - إجبارية للصغار الفاشيين الإيطاليين، أي: لكلِّ صغار إيطاليا). وقد فصلتُ القول ببراءة خطابية آنذاك في موضوع «هل ينبغي أن نموت من أجل مجد موسوليني وقدر إيطاليا الخالد؟»، وكان ردِّي إيجابياً؛ فقد كنتُ فتى ذكياً [١]

أمضيتُ عامين من أعوامي الأولى وسط ذوي القمصان السوداء، والفاشيين، والجمهوريين، و«الأنصار»، تتبادل إطلاق النار. وتعلَّمتُ كيف اتجنَّب طلقات الرصاص، وكان ذلك تدريباً جيداً. في إبريل ١٩٤٥ سيطر «الأنصار» على ميلانو، وبعد ذلك بيومين وصلوا إلى البلدة الصغيرة التي كنتُ أقيم فيها آنذاك. وكانت تلك لحظة من لحظات الفرح، فازدحم الميدان الرئيسي بناس يغنون ويلوحون بالأعلام، منادين بأصوات عالية اسم «ميمو» زعيم الأنصار في تلك المنطقة (وقد انضمَّ ميمو، وهو من قادة الكارابينييري السابقين، فيما بعد إلى مؤيدي الجنرال بادوليو، خليفة موسوليني، وفقد إحدى ساقيه خلال أحد الاشتباكات الأولى مع من تبقى من قوات موسوليني). أطلَّ ميمو من شرفة البلدية، وبدا شاحباً وهو متكئٌ على عكازه، وحاول بإحدى يديه تهدئة الجمع. كنتُ أنتظر خطابه، لأنَّ طفولتي بأسرها قد طُبِعَتْ بطابع الخطب التاريخية التي كان موسوليني يلقها، وكانت أبرز فقرات خطبه تُحفظ عن ظهر قلب في المدرسة.

تحدَّث ميمو بصوت أجش، لا يكاد يُسمَع. فقال: «أيُّها المواطنون، أيُّها الأصدقاء، بعد هذه التضحيات المؤلمة العديدة... ها نحن. المجدُّ للذين

## هناك نازية واحدة، ولكن «اللغة الفاشية تُعَبِّ بأشكال متعددة دون أن يتغير اسم اللعبة!

الفراغ الصغير المحيط بالجهاز هالة فريدة مضيئة - أصغي إلى الرسائل التي يبثها صوت لندن إلى الأنصار. كانت رسائل مشفرة وشعرية في الوقت نفسه («الشمس تُشرق أيضاً»، «الزهور ستفتتح»). وكانت في معظمها «رسائل عبر فرانشي»؛ وقد همس لي أحدهم بأن فرانشي هو زعيم أقوى شبكة أنصار سرية في شمالي غربي إيطاليا، وأنه رجل يتمتع بشجاعة أسطورية. فأصبح فرانشي بطلي. وكان فرانشي (واسمه الحقيقي إدجار دوسوني) ملكياً، وشديد العداء للشيوخيين إلى حد انضمامه بعد الحرب إلى الجماعات المفرقة في اليمينية، واتهامه بالضلوع في مشروع انقلاب رجعي. ولكن من تراه يهتم بذلك؟

ولا يزال سوينو بطل أحلام طفولتي، ولقد كان التحرير عملاً مشتركاً أنجزه أناس تباينت ألوانهم. وفي بلادي اليوم من يقول إن «حرب التحرير» كانت مرحلة انقسام مناسوية، وأن كل ما نحتاج إليه هو مصالحة وطنية، وأن ذكرى تلك السنوات الرهيبة ينبغي أن تُكَبِّت أو تُكْظَم أو تُنسى بدفعها إلى منطقة اللا شعور. ولكن الدفع إلى اللا شعور يؤدي إلى العصاب. وإذا كانت المصالحة تعني الحنو والاحترام لكل أولئك الذين خاضوا حربهم بأمانة وإخلاص، فإن التسامح لا يعني النسيان؛ بل إن بمقدوري الإقرار بأن أيخمان كان يؤمن برسالته إيماناً مخلصاً، ولكنني لا أستطيع القول: «حسن، عُدْ مرة أخرى وقم بأدائها مجدداً». فنحن هنا من أجل تذكر ما حدث، ولكي نقول جادين «إنهم» لا ينبغي أن يفعلوا ذلك مجدداً.

\*\*\*

ولكن من ترانا نقصد بـ«إنهم»؟ إذا كنا مـانزال نفكر في الحكومات الشمولية التي حكمت

أوروبا قبل الحرب العالمية الثانية، فإن بمقدورنا في سُرِّ القول بأنه سيكون من العسير عليها أن تعاود الظهور بالشكل نفسه في ظروف تاريخية مختلفة. وإذا كانت فاشية موسوليني تقوم على أساس فكرة الحاكم الكاريزمي [وهو الذي يسحر الجماهير ويستهوهم بشخصه أو خطابته]، وعلى أساس النزعة المؤسسية، ويوتوبيا قَدَر روما الإمبراطوري، والمشيئة الإمبراطورية لاحتلال أراض جديدة، ونزعة قومية متفائمة الحدة، وعلى مثال أعلى ينظم أمة بكاملها في أفواج ترتدي قمصاناً سوداء [علامة الانضواء في الفاشية]، وعلى رفض الديمقراطية البرلمانية، وعلى العداء للسامية... فلست أجد صعوبة في الإقرار بأنه لا توجد اليوم إلا علاقة واهية للغاية بين الفاشية القديمة والتحالف الوطني الإيطالي [المشكل حديثاً] المولود من رُحِم الحزب الفاشي لمرحلة ما بعد الحرب، وهو حزب يميني على وجه اليقين. وفي الإطار نفسه، وعلى الرغم من أنني أشعر اليوم بالقلق الشديد حيال الحركات شبه النازية التي ظهرت هنا وهناك في أرجاء أوروبا، بما في ذلك روسيا، فإنني لا أعتقد أن النازية في شكلها الأصلي توشك على معاودة الظهور كحركة على مستوى قومي شامل.

ومع ذلك، ورغم أن الأنظمة السياسية يمكن أن يُطاح بها، ويمكن أن تتعرض الأيديولوجيات للانتقاد والهجران، فإن وراء نظام ما وإيديولوجيته على الدوام أسلوبياً في التفكير والإحساس، مجموعة من العادات الثقافية، من الغرائز الغامضة، والدوافع التي يتعذر فهمها. فهل هناك شيء آخر ما يزال يجوب أنحاء أوروبا (ناهيك عن أجزاء

أخرى من العالم)؟

لقد قال يونسكو يوماً إن «الكلمات وحدها هي التي تهتم، وأما الباقي فَمَحْضُ لُغُو فارغ». وغالباً ما تكون العادات اللغوية أعراضاً مهمة لمشاعر كامنة. وهكذا فإن ثمة سؤالاً جديراً بالطرح، وهو: لماذا لم تُعرَف المقاومة وحدها بأنها نضال ضد الفاشية، بل شاركتها في ذلك التعريف الحرب العالمية الثانية بصفة عامة، وعلى امتداد العالم؟ إذا ما أعدت قراءة رواية هيمنجواي لمن تُدَقُّ الأجراس، فسوف تكتشف أن روبرت جوردان يطابق ما بين أعدائه والفاشين، حتى عندما يفكر في الكتائبيين الإسبان. وأما فرانكلين ديلاين روزفلت فإنه يرى أن «انتصار الشعب الأميركي وحلفائه سيكون انتصاراً على الفاشية وعلى يد الطغيان الميتة التي تمثلها». وخلال الحرب العالمية الثانية، كان الأميركيون الذين شاركوا في الحرب الإسبانية يوصفون بـ«المناهضين غير الناضجين للفاشية»، الأمر الذي يعني أن القتال ضد هتلر في الأربعينيات كان [في رأي الأميركيين] واجباً أخلاقياً على كل أميركي صالح، في حين أن القتال ضد فرانكو في وقت جد مبكر في الثلاثينات لم تَفُحْ منه رائحة طيبة لأن الشيوعيين ويساريين آخرين هم الذين شنَّوه في المقام الأول. فلماذا كان تعبير من قبيل «خنزير فاشي» يُستخدم من قبل الأميركيين الجذريين بعد ذلك بثلاثين عاماً للإشارة إلى شرطي لا يقر عاداتهم في التدخين؟ لماذا لم يقولوا: خنزير كاجولاري، خنزير كتانبي، خنزير أوستاشي، خنزير كويسلنجي، خنزير نازي؟ يُعدُّ كتاب كفاحي لأدولف هتلر بياناً ببرنامج سياسي كامل. فقد



## يشيد المجتمع العلمي بالاختلاف وسيلة لتحسين المعرفة، وأما الفاشية فتعتبر الاختلاف خيانة وتسعى إلى تنمية الإجماع!

شمولية مشوشة، وتركيب «كولاج» مؤلف من أفكار فلسفية وسياسية مختلفة، وخلاصة نحل تضج بالمتناقضات.

فهل بإمكان المرء أن يتصور حركة شمولية قادرة على أن تجمع [بين الثنائيات التالية]: الملكية والثورة، الجيش الملكي وميليشيا موسوليني الخاصة، منح الامتيازات للكنيسة وتعليم رسمي يُعلي من شأن العنف، سيطرة الدولة المطلقة وسوق حرة؟

لقد ولد الحزب الفاشي متباهياً بأنه جلب معه نظاماً ثورياً جديداً، ولكنه تم تمويله في الواقع من قبل العناصر الأكثر محافظة في صفوف ملاك الأراضي، الذين توقعوا منه ثورة مضادة. وكانت الفاشية في بدايتها جمهورية الطابع، لكنها ظلت على قيد الحياة عشرين عاماً وهي تعلن ولائها للعائلة المالكة، بينما كان «الدوتشي» (أي الزعيم الأعلى الذي لا منازع له) يضع ذراعه في ذراع الملك، ويخلع عليه أيضاً لقب الإمبراطور. ولكن عندما طرد الملك موسوليني في العام ١٩٤٣ عاود الحزب الظهور بعد ذلك بشهرين بدعم من الألمان تحت شعار جمهورية «اجتماعية» social معيداً توظيف النص الثوري القديم الذي انطلق به، بعد أن تم إثراؤه بلمسات تكاد تكون من فكر اليعاقبة الفرنسيين.

لقد كان هناك فن معماري نازي واحد، وفن [تشكيلي] نازي واحد. وإذا كان المهندس النازي هو ألبرت شبير، فليس هناك المزيد من المجال لـ «مايز فان دير روهه»، وبالمثل، وفي ظل حكم ستالين، فإذا كان لامارك على حق فلا مجال لـ «دأرون». وفي إيطاليا كان هناك يقيناً مهندسون معماريون، ولكن قريباً من صروحهم التي تشبه الكوليزيوم كانت هناك العديد من المباني الجديدة التي

بعد حرص موسوليني دائماً على أن يدرج اسم الله في خطبه. ولم يمانع في أن يُطلق عليه الناس لقب «رجل العناية الإلهية».

كانت الفاشية الإيطالية أول دكتاتورية «يمينية» تسيطر على دولة أوروبية، وقد وجدت كل الحركات المماثلة في نظام موسوليني فيما بعد نوعاً من النموذج الأصلي. فقد كانت الفاشية الإيطالية أول حركة تقوم بإقرار طقس تعليمي عسكري وفولكلور وطريقة في ارتداء الأزياء أكثر تأثيراً، بقمصانها السوداء، بكثير مما سيُقدّر لـ «أرماني» أو «بينيتون» أو «فرساتشي»<sup>(١)</sup> أن يتمتعوا به في أي يوم من الأيام. وقد ظهرت الحركات الفاشية في الثلاثينيات فحسب، مع وجود «موزلي»<sup>(٢)</sup> في بريطانيا، وكذلك ظهرت في لاتفيا، وإستونيا، وليتوانيا، وبولندا، والمجر، ورومانيا، وبلغاريا، واليونان، ويوغوسلافيا، وإسبانيا، والبرتغال، والنرويج، بل وحتى في أميركا الجنوبية. وكانت الفاشية الإيطالية هي التي أقنعت العديد من الزعماء الليبراليين الأوروبيين أن النظام الجديد ينفذ إصلاحاً اجتماعياً مثيراً للاهتمام، وأنه يقدم بديلاً ثورياً ملطفاً للتهديد الشيوعي.

ورغم ذلك فإن الأولوية التاريخية لا تبدولي سبباً كافياً لإيضاح السر في أن كلمة «فاشية» قد أصبحت مجازاً مرسلأً، أي كلمة يمكن أن تُستخدم للإشارة إلى حركات شمولية مختلفة. وليس ذلك راجعاً إلى أن الفاشية تتضمن، في ذاتها، العناصر الجوهرية لأي حركة شمولية لاحقة. وإنما الأمر على العكس من ذلك: فالفاشية لا جوهر لها، وإنما هي

كانت للنازية نظرية في العنصرية والشعب الأري المختار، ومفهوم محدد عن الفن المتحفل، وفلسفة لإرادة القوة والإنسان الأعلى. وكانت النازية أيضاً وعلى نحو حاسم معادية للمسيحية؛ كانت حركة وثنية جديدة، بينما كانت الصياغة الرسمية للماركسية السوفياتية التي تبناها ستالين مادية وملحدة على نحو صارخ. وإذا كان المرء يقصد بالشمولية نظاماً يُخضع كل تصرف من تصرفات الفرد للدولة وايدولوجيتها فإن النازية والستالينية قد كانتا أنظمة شمولية حقاً.

من المؤكد أن الفاشية الإيطالية كانت دكتاتورية، ولكنها لم تكن شمولية تماماً؛ ولم يكن ذلك بسبب اعتدالها، وإنما بسبب الضعف الفلسفي لإيديولوجيتها. وخلافاً للرأي الشائع، فإن الفاشية في إيطاليا لم تكن لها فلسفة خاصة. وإن المقال عن الفاشية الذي وقّعه موسوليني في تريكانى إنساكيلوبيديا، قد كتبه «جيوفاي جنتايل» أو ألهمه إياه بشكل أساسي، ولكنه عكس مفهوماً ينتمي إلى مرحلة متأخرة من مرحلة تطور فكر هيجل هو مفهوم «الدولة المطلقة والأخلاقية» الذي لم يقدّر لموسوليني أن يفهمه تمام الفهم. لم تكن لموسوليني أية فلسفة، وإنما كان لديه لغو خطابي فحسب. كان في البداية ناشطاً ملحداً، وعقب ذلك وقّع «الميثاق» مع الكنيسة ورحّب بالمطارنة الذين باركوا التائبين من الفاشيين. ووفقاً لأسطورة محتملة فإنه في سنواته الأولى التي كان فيها معادياً للإكليروس طلب من الله، لكي يُثبت وجوده، أن يصعقه في التور. وفيما

(١) تصاميم لأزياء حديثة عُرفت بأسماء مخترعها (المترجم).

(٢) زعيم الاتحاد البريطاني لـ «الفاشينيين» بين ١٩٣٢ و ١٩٤٠ (م).



## الفاشية «نخبوية شعبية»، والشعب يُستدعى إلى المسرح ليقوم بـ«دور الشعب»!

تستمدّ وحيتها من العقلانية الحديثة التي قال بها غروبيوس.

ولم يكن هناك جدانوف فاشي يحدّد على نحو صارم خطأ ثقافياً بعينه. ففي إيطاليا كانت هناك جائزتان فنيّتان مهمّتان؛ وقد سيطر على جائزة «بريميو كريمونا» الفاشي المتعصّب البعيد عن الثقافة «روبرتو فارينانتشي»، الذي شجّع الفنّ باعتباره دعاية (ويمقدوري الآن تذكر لوحات تحمل عناوين من قبيل «الإصغاء عبر الراديو لخطاب الدوتشي» أو «حالات ذهنية تخلقها الفاشية»).

وأما جائزة «بريميو برجامو» فقد كانت تحت رعاية المثقف والمتسامح إلى درجة معقولة: جوسيبى بوتاي، الذي قام بحماية مفهوم «الفنّ من أجل الفنّ» والأنواع العديدة من الفنّ الطبيعي التي حظرت في ألمانيا باعتبارها فاسدة ومنتسبة سرّاً إلى الشيوعية. وكان الشاعر القوميّ هو دانونزيو، وهو غندور كان حرياً به لو كان في ألمانيا أو روسيا أن يرسل إلى فرقة الإعدام، [ولكنه] عُيّن أميراً لشعراء النظام بسبب وطنيته وعبادته للبطولة، وهما أمران اختلطا في حقيقة الأمر بوفرة مع مؤثرات من نزعة التحلّل الفرنسية الخاصة بآخر القرن الماضي. (Fin-de-siècle decadence).

خُذْ المستقبلية، على سبيل المثال. فقد يظنّ المرء أنّها اعتُبرت حالة من حالات الفنّ العابر للدول جنباً إلى جنب مع التعبيرية والتكعيبية والسوريالية. ولكن المستقبلين الإيطاليين الأوائل كانوا قوميين؛ فحبّذوا المشاركة الإيطالية في الحرب العالمية الأولى لأسباب جمالية؛ وهكذا فقد احتفوا بالسرعة والعنف والمخاطرة، وكلّها بدت على نحو من الأنحاء مرتبطة بالعبادة الفاشية

للشباب. وبينما عرّفت الفاشية نفسها بالتماهي مع الإمبراطورية الرومانية، وأعادت اكتشاف التقاليد الريفية، فإنّ مارينيتي (الذي صرّح بأنّ السيارة أكثر جمالاً من انتصار ساموثراسه، بل أراد أن يقتل ضوء القمر نفسه) قد عُيّن رغم ذلك عضواً بالأكاديمية الإيطالية... التي عاملت ضوء القمر باحترام بالغ[!].

وقد تلقى كثير ممّن سيصبحون من أنصار الحزب الشيوعيّ ومثقفيه في المستقبل تعليمهم على يد اتحاد الطلاب الجامعيين الفاشيين، الذي كان يفترض أنّه مهّد الثقافة الفاشية الجديدة. وأصبحت مثل هذه الأندية نوعاً من بوتقة صهر ثقافية، حيث تمّ تداول الأفكار الجديدة دون أيّ ضبط إيديولوجي. ولم يكن الأمر راجعاً إلى أنّ رجال الحزب كانوا متسامحين مع التفكير الجذري، وإنما قلّة منهم كانت تملك الأداة الفكرية للسيطرة عليه.

وخلال تلك السنوات العشرين، كان شعراً «مونتال» وكتاب آخرين مرتبطين بالمجموعة المعروفة باسم «إرميتيشي» ردّ فعل على أسلوب النظام الطئان. وقد سُمح لهؤلاء الشعراء بأن يطوّروا احتجاجهم الأدبي من داخل ما اعتُبر برجا عاجياً خاصاً بهم. وقد كان المناخ السائد في أوساط شعراء «إرميتيشي» هو النقيض التام للعبادة الفاشية للتفاؤل والبطولة. وقد احتل النظام انشقاقتهم الصارخ (وإن لم يكن هذا الانشقاق قابلاً لأن يُدرك على صعيد المجتمع) لأنّ الفاشيين لم يبدو اهتماماً بمثل هذه اللغة المُلغزة. ولا يعني كلّ هذا أنّ الفاشية الإيطالية كانت متسامحة؛ فقد أودع [المفكر والقائد الشيوعي] جرامشي السجن إلى أن لقي حتفه، وتمّ اغتيال قادة المعارضة جياكومو ماتيويني والأخوين روسيللي، وأُلغيت الصحافة الحرّة، وحلّت النقابات، وألزم

المنشقون السياسيون بالإقامة الجبرية في جزر نائية، وغدت السلطة التشريعية مجرد خيال، وأصدرت السلطة التنفيذية (التي سيطرت على القضاء وعلى الإعلام الجماهيري) قوانين جديدة بصورة مباشرة، من بينها قوانين تقضي بالحفاظ على نقاء العرق (وهي الإيلاء الإيطالية الرسمية بمساندة ما سيُصبح «الهولوكوست»، أي محرقة اليهود).

هذه الصورة المتناقضة التي وصفتها لم تكن نتيجةً للتسامح وإنما لافتقار النظام الفاشي إلى التماسك السياسي والأيديولوجي. ولكن هذا الافتقار للتماسك كان متصلباً جامداً في الوقت نفسه؛ كان فوضى منظّمة؛ فلقد كانت الفاشية على الصعيد الفلسفي بعيدة عن الترابط، ولكنها من الناحية الشعورية كانت مثبتة بقوة إلى أسس نموذجية أصلية (ar-chetypal).

وهكذا نأتي إلى النقطة الثانية التي أريد طرحها: فلقد كانت هناك نازية واحدة فقط. ولا يمكننا أن نصنّف نزعة فرانكو الكتابية المفرطة في كاثوليكيّتها بأنها نازية، لأنّ النازية وثنية بصفة أساسية، ومتعددة الآلهة، ومناهضة للمسيحية. ولكنّ اللعبة الفاشية يمكن أن تلعب بأشكال متعددة، دون أن يتغيّر اسم اللعبة. فمفهوم الفاشية ليس مختلفاً عن مفهوم فيتجنشتاين عن اللعبة: ذلك أنّ اللعبة إما أن تكون تنافسية أو غير تنافسية، وقد تثير اهتمام شخص أو أكثر، وتقتضي مهارة خاصة أو لا تقتضيها، وتستخدم مالأ أو لا تستخدمه. والألعاب أنشطة مختلفة لا تفصح إلا عن بعض «التشابه العائلي» على نحو ما عبّر فيتجنشتاين. تأمل التعاقب التالي:

١ ب ج د ج د هـ د هـ  
٢ ب ج د ج د هـ د هـ  
٣ ب ج د ج د هـ د هـ  
٤ ب ج د ج د هـ د هـ

## اللعب بالأسلحة عند الفاشيين ممارسة قضيبية بديلة؟

لنفترض أن هناك سلاسل من المجموعات السياسية، تتميز فيها المجموعة الأولى بسمات «أ ب ج» وتتميز المجموعة الثانية بسمات «ب ج د»، وهكذا دواليك. المجموعة الثانية تشبه المجموعة الأولى، لأنهما تشتركان في سمتين اثنتين. والسبب نفسه فإن المجموعة الثالثة شبيهة بالمجموعة الثانية، والمجموعة الرابعة شبيهة بالمجموعة الثالثة. لاحظ أن المجموعة الثالثة مشابهة أيضاً للمجموعة الأولى (فهما تشتركان في السمة «ج»). وأما الحالة الأكثر إثارة للفضول فتقدمها المجموعة الرابعة: فمن الجلي أنها مشابهة للمجموعتين الثالثة والثانية، ولكنها لا تشترك في أي سمة مع المجموعة الأولى... غير أنه بسبب السلاسل غير المنقطعة من التشابهات المتناقصة بين المجموعة الأولى والمجموعة الرابعة، يبقى هناك، من خلال نوع من التعديّة الوهميّة، شبهة عائلي بين المجموعة الرابعة والمجموعة الأولى.

لقد أصبحت الفاشيّة اصطلاحاً يخدم كل الأغراض لأن بمقدور المرء أن يبعد عن النظام الفاشي سمة أو أكثر ويظل قابلاً لأن يتعرّف المرء عليه باعتباره فاشياً: انتزع «الإمبريالية» من الفاشية، فيظل أمامك مع ذلك فرانكو وسالازار؛ انتزع «الكولونيالية» منها، ومع ذلك تظل أمامك فاشية الأوستاش في البلقان؛ أضف إلى الفاشية الإيطالية نزعة معادية متطرفة للرأسمالية (التي لم تفتن موسوليني كثيراً قط) وستجد أمامك إزرا پاوند. أضف عبادة الميثولوجية السلتيّة وصوفيّة جريل (Grail) (الغريبة تماماً عن الفاشية الرسمية) وستجد أمامك واحداً من

أكثر العلّمين الفاشيين تمتعاً بالإجلال، عنيت: جوليوس إيفولا. ولكن بالرغم من هذا التشوّش، فإنني أعتقد أن من الممكن أن نضع قائمة بالسمات المميّزة لما أميل إلى تسميته بالفاشية الأوروبية - UR Fascism، أو الفاشية الخالدة. وهذه السمات لا يمكن وضعها في نظام؛ فالكثير منها تناقض إحداها الأخرى، كما أنها أيضاً من السمات المميّزة لأنواع أخرى من النزعات الطغيانية أو التطرفيّة. ولكن يكفي أن توجد إحدى هذه السمات للسماح للفاشية بأن تتجلّط حولها.

١ - أولى سمات الفاشيّة الأوروبية هي عبادة التقاليد (cult of tradition). وبالطبع فإن النزعة التقليدية أقدم عهداً بكثير من الفاشية؛ فهي لم تكن مميّزة للفكر الكاثوليكي المضاد للثورة بعد الثورة الفرنسية فحسب، وإنما ولدت في الفترة الهلينية المتأخرة رد فعل على العقلانيّة الإغريقيّة الكلاسيكيّة. وفي حوض البحر المتوسط شرع أناس ينتمون إلى أديان مختلفة (تقبّل مجمّع ألّهة روما معظّمها بتسامح) يحلمون بوحى تم تلقّيه في فجر التاريخ البشري. وبحسب الرؤية الصوفيّة التقليدية فإن هذا الوحي ظل وقتاً طويلاً محتجباً وراذ نقاب لغات منسيّة في الحروف الهيروغليفية المصرية وفي الاطلال السلتيّة، وفي لفائف ديانا في آسيا لا يُعرف الكثير عنها.

وتعيّن أن تكون هذه الثقافة [التقليدية] الجديدة توفيقية. وليست النزعة التوفيقية (syncretism) على نحو ما يقول قاموسُ هي مجرد

«جمّع لأشكال مختلفة من المعتقدات أو الممارسات»؛ فمثل هذا الجمع ينبغي أن يتحمّل المناقضات. وتتضمّن كل رسالة أصلية شظيّة من الحكمة، وعندما يبدو أن هذه الرسائل تقول أشياء مختلفة أو غير متساوقة فإن ذلك لا يرجع إلّا لأنها جميعها تشير على نحو رمزيّ إلى الحقيقة الأولى ذاتها.

ونتيجة لذلك، فإنّه لا يمكن أن يكون هناك أيّ تقدّم للمعرفة [أو العلم]؛ فلقد تُلَقِّطُ بالحقيقة مرةً وإلى الأبد، وليس بمقدورنا إلّا أن نواصل تأويل رسالتها الغامضة.

وما على المرء إلّا أن يلقي نظرة على مخطّط كل حركة فاشيّة ليجد المفكرين التقليديين البارزين. فقد غُذيت المعرفة الروحيّة النازيّة بالعناصر التقليدية والتوفيقية والغيبية. وقد قام أكثر مصادر التنظير اليمينيّ الإيطالي الجديد تأثيراً، وهو جوليوس إيفولا، بمزج «الكأس المقدسة»<sup>(١)</sup> ببيروتوكولات حكماء صهيون، والكيمياء القديمة بالإمبراطورية الرومانية والجرمانية المقدسة. بل إن مجرد أن يقوم اليمين الإيطالي، مؤخراً، بتوسيع آفاق مخطّطه الفكريّ - ليشمل أعمال دي مايس تري، وجوينون، وجرامشي، لكي يُظهر انفتاحه الذهني، لهو برهان ساطع على النزعة التوفيقية.

إذا استعرضت رفوف الكتب المصنّفة في المكتبات الأميركية بعنوان «العصر الجديد»، فإن بمقدورك أن تجد القديس أوغسطين نفسه، وهو الذي لم يكن - في حد علمي - فاشياً. ولكن الجمع بين القديس أوغسطين والأساطير المتعلقة بالصخور التي تنحتها الرياح هو عرض من أعراض الفاشية الأوروبية. ٢ - تفترض النزعة التقليدية

(١) هي الكأس التي شرب منها المسيح في العشاء المقدس، وراح المسيحيون فيما بعد يجدون في البحث عنها. (الترجم)

ضمناً رفضَ الحداثة -modernism) (\*). وقد عبد الفاشيون والنازيون التكنولوجيا، بينما يرفضها المفكرون التقليديون عادةً باعتبارها نقياً للقيم الروحية التقليدية. غير أنه على الرغم من تباهي النازية بمنجزاتها الصناعية، فإن إشاراتنا بالحداثة لم تكن إلا القشرة الخارجية لايدولوجية تقوم على أساس «الدم والتراب» (Blut und Boden). وتم إخفاء رفض الفاشية للعالم الحديث في إهاب ردّ بالبيئة على أسلوب الحياة الرأسمالية، ولكنه رفض في الأساس لروح ١٧٨٩ [أفكار الثورة الفرنسية] (ولروح ١٧٧٦ بالطبع أيضاً). وقد اعتبرت الفاشية التنوير وعصر العقل بدايةً للتردي الحداثي.

وبهذا المعنى يمكن تعريف الفاشية الأوروبية بأنها نزعة لاعقلانية.

٣ - تعتمد اللاعقلانية كذلك على عبادة الفعل (action) من أجل الفعل. فلمّا كان الفعلُ جميلاً في حدّ ذاته، فإنّه ينبغي القيام به قبل أيّ تفكير سابق أو من دون هذا التفكير أصلاً. ذلك أنّ التفكير هو شكل من أشكال الانخصاء أو العجز (emasculation)، وبالتالي فإنّ الثقافة موضعُ تشكك، بقدر ما ترتبط بالمواقف النقدية. وقد كان انعدام الثقة بالعالم الثقافي على الدوام عَرَضاً من أعراض الفاشية: بدءاً بالعبارة التالية المنسوبة إلى جورج «حين أسمع حديثاً في الثقافة أتحسّس مسدّسي»، وانتهاءً بالاستخدام المتواتر لتعابير [معادية للمثقفين] مثل: «المثقفون المنحلّون» و«الرؤوس الهشّة» و«النفّاجون العاجزون» و«الجامعات وكر [الشيوعيين] الحُمْر». والواقع أنّ المثقفين الفاشيين الرسميين قد عكفوا بشكل أساسي على مهاجمة الثقافة الحديثة والانتلجنسيا الليبرالية

لخيانتهما للقيم التقليدية.

٤ - ما من معتقد توفيقيّ يمكن أن يصمد في مواجهة النقد التحليلي؛ فالروح النقدية تقوم بعمليات التمييز، وتمييز الأشياء والأفكار هو مؤشر من مؤشرات الحداثة. وفي إطار الثقافة الحداثية يشدّ المجتمع العلمي بالاختلاف وسيلةً لتحسين المعرفة؛ وأمّا بالنسبة للفاشية الأوروبية فإنّ الاختلاف خيانة.

٥ - وبالإضافة إلى ذلك، فإنّ الاختلاف يُعدّ مؤشراً على التنوع [أو التعدّد]. في حين أنّ الفاشية الأوروبية تنتمي الإجماع (consensus) وتسعى إليه من خلال استغلال

### اشتريت الجرائد بعد إلقاء القبض على موسوليني، فوجدت المناوين مختلفة!

الخوف الطبيعي من الاختلاف وإثارته. وأوّل نداء تصدره حركة فاشية أو فاشية قبل الأوان هو نداء ضدّ الغرباء المتحقّمين (intruders). وهكذا فإنّ الفاشية الأوروبية هي، بحكم تعريفها، عنصرية.

٦ - تتبع الفاشية الأوروبية من الإحباط الفردي أو الاجتماعي، وهذا هو السرّ في أنّ إحدى السمات المميزة للفاشية التاريخية تمثّلت في اجتذابها الطبقة المتوسطة المحبّطة، وهي طبقة تعاني من أزمة اقتصادية أو من شعور بالإذلال السياسي، ويخيفها ضغط المجموعات الاجتماعية الدنيا. وفي عصرنا، حين يُصبح «البروليتاريون» برجوازية صغيرة (وتستبعد البروليتاريا الرثة lumpen من الساحة السياسية على نطاق واسع)، فإنّ الفاشية في المستقبل سوف تجد جمهورها في هذه الأغلبية الجديدة.

٧ - لأناس يشعرون بالحرمان من هوية اجتماعية واضحة، تتوجّه الفاشية الأوروبية بالقول إنّ ميزتهم الوحيدة هي الميزة الأكثر شيوعاً: وهي أنّهم ولدوا في البلد نفسه. وهذا هو أصل القومية. وبالإضافة إلى ذلك فإنّ الوحيدة الذين بمقدورهم أن يقدّموا هويةً للأمة هم أعداؤها. وهكذا فإنّ جذر السيكولوجية الفاشية الأوروبية هاجساً بمؤامرة، قد تكون دولية، تحاصر المجتمع، وأنّه لا بدّ للاتباع [الفاشين] من أن يشعروا بأنّهم محاصرون، وأيسر سبيل لحلّ هذه المؤامرة هو مخاطبة رهاب الأجانب (xenophobia). ولكن المؤامرة [حسب المنطق الفاشي] ينبغي كذلك أن تأتي من الداخل: واليهود هم عادة أفضل هدف، لأنّهم يتمتعون بميزة كونهم في الداخل والخارج في آن.

وفي الولايات المتحدة يمكن العثور على مثال بارز للهاجس المؤامراتي في «النظام العالمي الجديد» لبات روبرتسون، ولكن كما رأينا مؤخراً فإنّ هناك الكثيرين غيره.

٨ - ينبغي على الأتباع أن يشعروا بالإذلال من جرّاء الثروة والقوّة الهائلتين اللتين يحظى بهما الأعداء. عندما كنتُ صبياً علّمني النظر إلى الإنجليز باعتبارهم الشعب الذي يتناول خمس وجبات يومياً؛ فهم ياكلون أكثر من الإيطاليين الفقراء المقتصدين في الطعام والشراب. وعلموني أنّ اليهود أثرياء، ويساعد الواحد منهم الآخر من خلال شبكة سرية من المساعدات المتبادلة. غير أنّ الأتباع لا بدّ لهم من الاقتناع بأنّ بمقدورهم التغلّب على الأعداء. وهكذا فمن خلال تبديل متواصل لبؤرة التركيز الخطابية، يبدو الأعداء [في

(\*) يتحدث «إكو» فيما يبدو، عن التحديث الصناعي والتكنولوجي MODERNIZATION والحداثة الفكرية MODERNISM وكأنهما أمر واحد؛ فاقترض التنويه. (الأدب)

الخطاب الفاشي] شديدي القوة وبالعنف الضعيف في أن. ولهذا فإن قُدْرَ الحكومات الفاشية أن تخسر الحروب لأنها بحكم بنيتها عاجزة عن التقويم الموضوعي لقوة الخصم.

٩ - ترى الفاشية الأوروبية أن ليس هناك نضال من أجل الحياة، وإنما الحياة هي التي تُعاش من أجل النضال. وهكذا فإن النزعة السلمية تجارة غير مشروعة مع الأعداء؛ وهي سيئة لأن الحياة حربٌ دائمة. غير إن هذا من شأنه أن يجلب عقدة المعركة الكبرى (الفاصلة the Armageddon complex): فلئن تُعِينُ إيقاعُ الهزيمة بالأعداء، فلا بد أن تكون هناك معركة نهائية، ستحظى الحركة [الفاشية] بعدها بالسيطرة على العالم... ولكن مثل هذا «الحل النهائي» يفترض ضمناً عهداً آخر من السلام، عصراً ذهبياً يناقض مبدأ الحرب الدائمة. وعلى هذا، لم يقدّر لأي زعيم فاشي قط أن ينجح في حل هذه المعضلة.

١٠ - النخبوية سمة مميزة لأي إيديولوجيا رجعية، بقدر ما هي أرستقراطية؛ والنخبوية الأرستقراطية والعسكرية تفترض على نحو قاس ازدياد الضعاف. غير أن الفاشية الأوروبية لا يمكن إلا أن تدعو إلى نخبوية شعبية [شاملة].

ذلك أن الفاشية تقول إن كل مواطن [إيطالي] ينتمي إلى أفضل شعب في العالم، وأن أعضاء الحزب الفاشي هم أفضل المواطنين، وأن كل مواطن بمقدوره (أو ينبغي عليه) أن يصبح عضواً في الحزب. ولكن لا يمكن أن يكون هناك نبلاء دون أن تكون هناك عامة. والحق أن القائد يعرف أن سلطته لم تخوّل له بصورة ديمقراطية، وإنما انتزعت بالقوة انتزاعاً. ويعرف أيضاً أن قوته تقوم

على ضعف الجماهير؛ فهذه الجماهير هي من الضعف الشديد بحيث تحتاج وتستحق قائداً. ولما كانت الجماعة الفاشية منظمةً تنظيمياً هرمياً (تبعاً للنموذج العسكري) فإن كل قائد فرعي يزدرى من هم دونه وكل واحد من هؤلاء يزدرى من هم أدنى منه. وهذا من شأنه أن يعيد تأكيد معنى النخبوية الشاملة (mass elitism).

١١ - في مثل هذا المنظور يتم تعليم كل واحد أن يصبح بطلاً. وفي كل ميثولوجيا يُعدُّ البطل مخلوقاً استثنائياً، ولكن في الأيديولوجية الفاشية الأوروبية تُعدُّ البطولة هي القاعدة. وترتبط عبادة النزعة البطولية بصورة وثيقة بعبادة الموت؛ وليس من قبيل الصدفة أن أحد شعارات حزب الكتائب الإسباني هو «يحي الموت».

في المجتمعات غير الفاشية يقال لعامة الناس إن الموت مقبوت ولكن لا بد من مواجهته بكرامة، ويقال للمؤمنين إنه الطريقة المؤهلة للوصول إلى سعادة خارقة للطبيعة. وبالمقابل فإن البطل الفاشي يشوق إلى الموت البطولي، الذي يروّج له باعتباره أفضل مكافأة عن حياة بطولية. والبطل الأوروبي الفاشي يتلهف للموت، وفي غمار تلهفه هذا يبعث الآخرين بصورة أكثر تواتراً إلى رحاب الموت.

١٢ - لما كانت الحرب الدائمة والنزعة البطولية لعبتين صعبتين، فإن الفاشي الأوروبي يحوّل إرادته في السيطرة إلى المسائل الجنسية. وهذا هو أصل نموذج «الماشيزمو» (الذي يفترض ازدياد النساء، وعدم التسامح مع العادات الجنسية غير القياسية.. ابتداءً من العقّة الجنسية وانتهاءً بالجنسية المثلية). ولأن

الجنس لعبة صعبة في حد ذاتها، فإن البطل الفاشي الأوروبي يميل إلى اللعب بالأسلحة. فيصبح هذا ممارسة قضيبية بديلة.

١٣ - تقوم الفاشية الأوروبية على شعبية انتقائية، بل يمكن القول إنها شعبية نوعية (qualitative populism). وفي ظل الديمقراطية يتمتع المواطنون بحقوق فردية، ولكن المواطنين في إجمالهم ليسوا ذوي تأثير سياسي إلا من وجهة نظر كمية، إذ يتبع الفرد قرارات الأغلبية. غير أن الأفراد، في عُرْف الفاشية الأوروبية، لا حقوق لهم كأفراد، بل يُنظر إلى الشعب باعتباره كئيفاً، أي بحسبانه كياناً متراسماً متناغماً (monolithic) يعبر عن «الإرادة المشتركة».

ولأنه لا يمكن أن تكون لكم كبير من البشر إرادة مشتركة، فإن القائد يتظاهر بأنه المفسر الناطق بلسان حالهم. وبعد أن فقد المواطنون سلطتهم في انتخاب موكلين عنهم فإنهم لا يتحركون، وإنما هم يُستدعون فحسب للقيام بدور الشعب. وهكذا فإن الشعب ليس إلا خيالاً مسرحياً فقط. ولكي يكون لدينا مثال جيد للشعبوية الكيفية، فإننا لم نعد بحاجة إلى ساحة فينيسيا في روما أو استاد نورمبرج، بل هناك في مستقبلنا شعبية تلفزيونية، أو شعبية «الانترنت» يمكن فيها عرض الاستجابة الانفعالية لمجموعة مختارة من المواطنين واعتبارها صوت الشعب. والفاشية الأوروبية، بسبب شعبويتها الكيفية، ينبغي أن تكون ضد الحكومات البرلمانية «المهترنة». وقد كانت من أولى الجمل التي نطق بها موسوليني في البرلمان الإيطالي قوله: «لقد كان بمقدوري أن أحوّل هذا المكان الأصم والكئيب إلى



معسكر مؤقت لفرق المانيبل التابعة لي: «والمانيبل» هي وحدة فرعية منبثقة من الفيلق الروماني التقليدي. وفي حقيقة الأمر أنه وجد في التو مأوى أفضل لفرق المانيبل التابعة له، ولكن بعد ذلك بوقت قصير قضى على البرلمان. وهكذا فحيثما ألقى سياسي ظلال الشك على شرعية برلمان ما بدعوى أن هذا الأخير لم يعد يمثل صوت الشعب، فإن بمقدورنا أن نشتم رائحة الفاشية الأوروبية.

١٤ - تتحدث الفاشية لغة «النيوسبيك» (الكلام الجديد). وهذه اللغة اخترعها جورج أرويل في روايته ١٩٨٤ باعتبارها لغة «الإنجسوش» الرسمية، أي الاشتراكية الإنجليزية. ولكن ثمة عناصر من الفاشية الأوروبية مألوفة في أشكال مختلفة من الدكتاتوريات: فكل الكتب المدرسية النازية أو الفاشية تستخدم مفردات فقيرة وتركيباً لغوياً أولياً، لكي تقيّد الأدوات اللازمة لتفكير مركّب ونقدي. ولكن يتعين علينا أن نكون على استعداد للتعرف على أنواع أخرى من «النيوسبيك» حتى وإن أخذت الشكل البريء (ظاهرياً) المتمثل في برنامج «الكلام [الخفيف]» (talk show) الراج.

\*\*\*

في صبيحة ٢٧ يوليو ١٩٤٣ قيل لي إن الفاشية، وفقاً للتقارير التي بثها الراديو، قد انهارت وألقي القبض على موسوليني. وحين أرسلتني أمي لابتياح الجريدة رأيت أن الجرائد الموجودة في أقرب كشك للجرائد تحمل عناوين مختلفة. بل إنني بعد أن رأيت العناوين أدركت أن كل صحيفة تقول أموراً مختلفة!

ابتعث إحدى الجرائد، بصورة عشوائية، وقرأت رسالة على الصفحة الأولى وقعتها خمسة أحزاب أوستة، من بينها: الحزب الديمقراطي المسيحي، والحزب الاشتراكي، والحزب الليبرالي. وكنت قد اعتقدت حتى ذلك الوقت أن هناك حزباً واحداً في كل بلد، وأن هذا الحزب الواحد في إيطاليا هو الحزب الفاشي الوطني. وهأنذا اكتشف أن بإمكان العديد من الأحزاب أن توجد في بلادي في الوقت نفسه. ولأنني كنت فتى ذكياً فقد أدركت، في التو، أن مثل هذه الأحزاب العديدة لا يمكن أن تكون قد ولدت بين عشية وضحاها، وأنها لا بد أن وجدت لبعض الوقت كمنظمات سرية.

وقد حيت الرسالة المنشورة على الصفحة الأولى نهاية الدكتاتورية وعودة الحرية: حرية القول، وحرية الصحافة، وحرية الانتماء السياسي. وكنت أقرأ الكلمات التالية: «الحرية» و«الدكتاتورية» و«الليبرالية» للمرة الأولى في حياتي؛ فأحسست أنني بعثت إنساناً غريباً حراً بفضل هذه الكلمات الجديدة.

علينا أن نواصل الحذر كي لا نئسى معاني هذه الكلمات مجدداً. فالفاشية الأوروبية ماتزال حولنا، مرتدية ملابس عادية في بعض الأحيان. وسيكون من الأيسر بالنسبة لنا كثيراً لو أن أحدهم ظهر على الساحة العالمية قائلاً: «أريد إعادة فتح أوشفيتز [لاعتقال اليهود] من جديد، أريد أن يعود ذرو القمصان السود للاستعراض في الميادين الإيطالية مرة أخرى».

لكن الحياة ليست بهذه البساطة، والفاشية الأوروبية يمكن أن تعود تحت أكثر الأشكال براءة، وواجبنا

هو أن نحاول الكشف عنها، وأن نشير بأصبعنا إلى أي من أمثلتها الجديدة - كل يوم وفي كل مكان من العالم. وإن كلمات فرانكلين روزفلت التي أطلقها في ٤ نوفمبر ١٩٣٨ جديرة بأن نتذكرها مجدداً: «إنني أغامر بالطرح الحافل بالتحدي، وهو القائل بأنه إذا ما كفت الديمقراطية الأميركية عن التطور باعتبارها قوة حية تسعى ليلاً ونهاراً بالوسائل السلمية لتحسين حال مواطنينا، فإن الفاشية ستزداد قوة في بلادنا». فالحق أن الحرية والتحرير مهمة لا تعرف النهاية.

دعوني أختتم هذا المقال بقصيدة للشاعر فرانكو فورتيني:

على حاجز الجسر،

رؤوس المشنوقين..

في التّهيز المتدفق

بصاق المشنوقين..

على أحجار الأسواق،

أظافر من صقفاً وأطلقت النار عليهم..

على العشب الجاف في الأمداء

الرحبة،

الإنسان المهشمة ليم صقفاً

وأطلقت النار عليهم.

إن لحمنا إذ ينهش الهواء،

وينهش الأحجار

يكف عن أن يكون لحماً بشرياً.

وإن قلوبنا إذ تنهش الهواء،

وتنهش الأحجار

تكف عن أن تكون قلوباً بشرية.

لكننا نظرننا في عيون الموتى

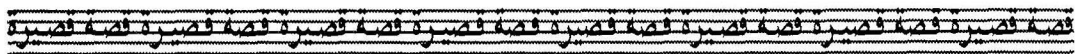
ولسوف ناتي بالحرية إلى

الأرض.

لكنما في قبضات الموتى المحكمة

تكمُن العدالة التي ينبغي

تعزيزها.





الزبير، أنزل «علي» التابوت بمساعدة بعض المارة، سأل عن حفار القبور، قالوا: إنه لا يعمل وقت المطر. سأل عن بيته، سكتوا. لاحظ بضعة توابيت مصفوفة بانتظار دفنها، سأل عن امرها. قال صبي: إنها للمنسيين الذين لا أهل لهم، تدفنهم وزارة الأوقاف على نفقتها. - حسن، ولكن الدفان هو الذي صفها.

- صحيح، ربما وجدته في المرقد منتظراً توقف المطر.  
- أي مرقد؟  
- ذاك.

أشار الصبي إلى مرقد الحسن البصري، وترحم على الميت ومضى. خطا «علي» بضع خطوات صوبه وقرا على عدة شواخص مرمرية:

يا قاري كتابي ابك على شبابي بالأمس كنت حياً واليوم تحت التراب تحاشي أشواك العاقول، وحفر قبور مخسوفة.. أين ذهب حفار القبور؟ لماذا لا يكف المطر عن نثيته؟.. تساءل ثم فكر: لو ينهض الموتى، ويبيكون الميت المتروك!! لا أحد يبكيه.. لا أحد بحاجة إليه.. لا أحد يهتم، يموت، يقوم، يضرب رأسه بالحائط، يذهب إلى الجحيم، لا أحد يهتم.. رأى القبة تطير، فتبرز صلعة الحسن البصري لامعة، وسحنته خاشعة، ناظراً إلى الله عسى أن ينجده من واصل بن عطاء، متمتماً بدعاء حاقده: اللهم ارمه بحجارة من سجيل، واجعل طعامة ناراً، وشرابه الزقوم، يقعد فلا يقوم. نهاره ليل بهيم، وليله ليل الجحيم. خان العهد في عهدتك، وصاحب الجن والشياطين، اللهم خلص مؤمنك من شر الوسواس الخناس الذي يوسوس في صدور الناس.

يقف واصل بن عطاء ويصيح بالبصري: إن أنت إلا انتهازى البصري: أنا عاشق بن عطاء: أنا ذاهب البصري: إلى العزلة بن عطاء: إلى العالم ثم خرج من المرقد، وغسل وجهه

بالمطر. تطلع إلى «علي» وقال له اتبعني لندفن المنسيين الذين لا أهل لهم! قال «علي»: معي بدر قال بن عطاء: هذه روح لا تموت. لقد حلت عليها اللعنة، فتوزعت نتفاً في الماء والنار والهواء، في الجماد والحيوان والإنسان.

بدر شاكر السياب يلوب تحت المطر، سيدفنه المطر إذا لم يحضر الدفان، ولم يحضر الدفان.

\*\*\*

خيطة مائي مثل حد موسى تسلك إلى جثة بدر، تملكت. أراد بدر أن ينقلب على جنبه.. لماذا أدخلوه هذا الصندوق؟ أخ! تذكر أنه الآن ميت.. حرر أصابعه من الشاش الأبيض. أزاح لفافة الكفن عن رقبته. رائحة الكافور تكاد تخنقه. دفع غطاء التابوت. قاوم. دفعه بقوة ثانية. صرّت المسامير.. دفعة أخرى. تفككت، انسكّت خيوط ضوم إلى ظلام التابوت. نهض على كوعيه، ودفع الغطاء ب صدره. قماش الخام ضيق عليه أنفاسه. انقلش التابوت. أمامه شمخت قبور من اسمنت وجص، شواهد من حجر ومرمر، وتوابيت من خشب معاكس مفتوحة، ومهملة: توابيت المنسيين استاف أنفه رائحة الطين، والتفسخ، والكافور. مزق كفته. شعر بإعياء شديد، وحين خطا خارج قبره لزمته فشريرة حادة. المطر يحفر في جلده رجفات متواصلة. لف عرقه بالخام، لا بد له من الحصول على ملابس، وسيذهب إلى بيته. إنه الآن ميت وستكف السلطات عن مطاردته. لو راه أحد واقفاً هكذا لظنه جنياً، أو مارداً قادمًا من جهنم، لذا يجب الإسراع في الابتعاد، وإلا فسيجبرونه على العودة إلى القبر، ويدفنونه لأنه ميت، لامحالة. والموتى لا يقومون إلا يوم الحساب. إذن فهو يخالف نواميس الله. فكر في فظاعة عودته إلى حفرة موته، سيحرمونه من رؤية غيلان وآلاء وإقبال. خطر له فكرة مباغته، ومضة شيطانية يحتال بها على الله والناس. هرع إلى التوابيت المفتوحة، سحب إحدى الجثث،

وضعها في تابوته، ثم بسمر غطاءه مستخدماً كسرات شاهدة مهذبة. ولكن أية مصيبة ستقع حين ييحل الدفان في التابوت الفارغ؟ سيصاب بالجنون، أين يمكن أن ترحل الجثة؟ هل يقوم منسي من الموت هكذا؟.. يقوم لينشط ذاكرة العالم؟

(تبلى الكفن تماماً. أزرق جلده من البرد. هرول مبتعداً عن المكان، ثم قعد تحت قفص أحد القبور المصفحة بالحديد. ها هو «علي» مع الدفان يقتربان من تابوته. سمعهما يتحدثان: الدفان: علي أن أدفن الناس بالدور. علي: صحيح، ولكنني مستعجل، يجب أن أذهب اليوم إلى الكويت. الدفان: لا أستطيع. علي: سأدفع لك ما تريد. الدفان: إنا لله وإنا إليه راجعون، من هو صاحبك هذا؟

علي: شاعر، مات بسبب مرض صعب. الدفان: سرطان؟ علي: لا.. شيء مثله.. الدفان: الموت حق، يدرككم ولو كنتم في بروج مشيدة.. ومادام صاحبك شاعراً فسأدفنه قبل المنسيين، قبلهم كلهم. علي: لأنك تحب الشعراء؟ الدفان: لا. لأنني أكرهم.

\*\*\*

اضطرب بدر إلى قضاء ليلته، جالساً قرب القبر المقدس، ملتجئاً كفته، حذراً، منصتاً لكل حركة، محتاطاً لكل طارئ: فهو متأكد من أنهم إذا وجدوه سيعيدون دفنه، لذا فإن عليه أن يرتب أموره. الحصول على الملابس أولاً والرحيل في أقرب فرصة ثانياً. يباغت حفار القبور، ويقيده، ويأخذ ملابسه، ولكن الحفار غليظ قوي. أيقول له إنه خرج من القبر، وأنه المرحوم بدر شاكر السياب؟ قد يقتله رعباً، أو يشله، ولكن أئني لحفار القبور أن يخاف الموتى؟ ما عليه إلا أن ينتظر رحمة الله. قبل أن يغفر للمرة الثالثة، بعد منتصف الليل، من كابوس جاثم.

سمع همساً، ونسماتٍ بشريةً تحفّ قرب جدار المرقد، غير أنّها مالبثت أن ذابت في الصمت. خرج بدر من المرقد، واختبأ وراء شاهدة قبرٍ عالية، ولبث يتنصّت.

- عباس! هل أنت متأكد من مكان القبر؟

- لقد سألت الدفّان وقال لي إنّ

قبره.

- وكيف عرف الدفّان شخصية بدر؟

- لقد أخبره الرجل الذي أتى به.

- حسن...

راح الرجلان يحفران قبره بهمة.

تبين السيّابُ منهُما «عباساً»، فيما لم

يستطع معرفة الشخص الآخر. همس:

الكلب عباس! ولكن ماذا سيفعلان بجثته

يا ترى؟ ماذا يريدان منه وهو ميت؟

أثارته شكوكهُ، وهَمَّ بالهجوم عليهما.

ماداما يبحثان عن جثته، فلا بدّ أن هناك

مصلحةٌ ما ملحةٌ في موته.

فجأة لمح بدر شخصين مقنّعين،

آخرين، يقتربان بحذر. كان الأوّلان

منهمكَيْن في الحفر، غير متنبّهَيْن حينما

انقضّ المقنّعان عليهما.

- قف... هذا الوغد عباس!

هرب الآخر... حاول عباس الهرب،

ولكنّ أحدهما عاجلاً بضربةٍ مِغُولٍ على

رأسه، فقتله.

صرخ المقنّع الآخر: ماذا فعلت يا

عبد الجبار؟

- قتلته... لنكمل الحفر بسرعة، لربما

سيبلغ ذلك الوغد عنّا.

باشرا الحفر ثم أخرجا التابوت.

كشفوا عن الجثة.

- هذا ليس «بدر».

- دعني أنظر!

ينظر عبد الوهاب

- أنا متأكد أنّها لميت آخر.

- لقد أخطأنا القبر. لللعنة!

فلننسحب...

دفنا تابوت المنسيّ مع جثة القتيل

كيفما اتفق. تراجعاً، ثم غابا في العتمة.

\*\*\*

نبش السيّابُ القبر، جرّد جثةَ عباس

من ملابسه، ولبسها، أعاد الجثة إلى

الحفرة، ثم طمرها من جديد.

قرّر أن يغادر محلة الزبير، وجد

بضعةً دراهم في جيب البنطال، تكفيه

فطوراً وأجرة ركوب. غادر المقبرة

وتحاشى الشوارع الرئيسية، وخرج

مباشرةً إلى محلة العرب. تمهل عند

الجامع ثم ركب إحدى العربات الخشبية

التي أقلّته إلى موقف السيّارات. كان

الازدحام على أشده. عينان فاحمتان

نُكّرتاه بأيام خوال، وحوادث ووجوه

كريمة. عينا امرأة تلتفّ بعباءة، تحدّق

فيه، تلحّ في التحديق. حاول السيّاب

تحاشيها، ولكنّها بقيتا ملتصقتين به،

التصاق الطحالب بالحجر. هل لها علاقة

بما حدث الليلة الماضية، وهل لها علاقة

بعباس أو عبد الوهاب؟ إنّها تدبّر شيئاً

ما... تتجسّس؟.. تبحث عني؟ تراقبني؟

تطاردني؟ سيحصل شيء ما! قد

يختطفونني، أو يقتلونني في السيّارة!

في عينيها شيءٌ من الغرابة والقساوة

واللهفة والحق تشفّ. رجع بدر أدراجه.

تبعته حتى باب المقهى، ثم توارت في

الزحام، وتوقفت قرب بائع الحبال، تنظر

إليه. شرب شيئاً على عجل، وغادر من

السيّاح الخلفي. عبر شجيرات الأثل،

تسلّل إلى مستشفى الزبير، ثم إلى

الشارع العام. التفت وراءه، لم يجدها.

غذّ السير إلى الموقف الآخر: سيّارات

«الزبير - الشعبية»، ومن الشعبية

سيحاول الركوب إلى البصرة. وجد

حساناً بانتظاره في الموقف، مع عبد

الوهاب، وكأنّه على موعد مع موت ثانٍ

مقيت. رجع، ولج أزقةً، ودروباً ضيقة.

كان يسمع وقع أقدامهما وراءه. هرول

صوب جامع الزبير ثم انحدر إلى سوق

الحبال، ثم سوق القماشين. وقف عند

أحد القماشين، سأل عن سعر الخام

الأسمر. ولج مكتبة، سأل عن ديوانه

شنّاشيل ابنة الجلبي، قال له البائع:

هذه مكتبة دينية لا تباع كتب الملاحدة.

أين سيذهب؟ سيقبلانه لا محالة. الاثنان

صارا ثلاثة: فقد التحق بهم شخص

ثالث. من هو؟ لم يستطع معرفته. شحذ

ذاكرته جيّداً، أين التقى به؟ ومتى؟ في

بيروت، لندن، الكويت، البصرة، بغداد؟

انزوى بدر في كازينو نادي الموظفين.

شرب ربيعاً من العرق المستكي. أم كلثوم

تننّ في الحاكي، أثار شجونه، طلب

كأساً إضافية، وأخرى حتى آخر درهم..

حلّ المساء، لم يقرّر شيئاً.. أخبر

الشرطة؟ سيلقون القبض عليه بتهمة

القيام من الموت دون إذن، أو ربما بتهمة

تعاطي السحر والشعر والتنجيم،

ويعودون به إلى القبر، لأنّ ذلك «مخالف

لسنة الله والرسول»، وهل هو المسيح

حتى يقوم من موته؟ أم هو اليعازر

ينهض من كفنه، أو الإمام الغائب يعود

من غيبته؟ سيعود إلى المقبرة، وحينما

ينتصف الليل سيأخذ قسطاً من الراحة،

ثم يقطع الدرب مشياً إلى البصرة وأمره

لله. ولكن ماذا إذا داهموه في المرقد؟

لفته دوامةُ الشكوك والمخاوف. لم يجد

أفضل من أسوأ الحلول: العودة إلى

الجبانة. لكن ماذا يريدون منه، وهو ميت؟

\*\*\*

استلقى على ظهره، وأغمض عينيه

مستسلماً للصمت الزاحف على جدران

القبة الداخلية لمرقد الحسن البصري.

بدر يذوب مع أنفاس الأوّلين، يخدر مع

خشخشة أثواب داخلية، خارجة من

المرقد، مع همس خطر، محاذر، مع عيون

شفّافة، ووجوه برّاقة. أصابع، أصابع

ناعمة راحت تلامس أصابع رجله، أخذت

تجرّه. تشبّثت بفسيطة ميّنة. تكمّشه

الأصابع، تسلخ جلد رجله، تجرّه إلى

قاع نهر طيني. دخل الماء رثيته، رفس

الجسم الهلاميّ المتشبّث به، وصعد إلى

سطح الماء. كانت «جيكور» تحترق.

أحدهم يئنّ من الألم، مصلوباً على باب

سليمان. يدّ سحبته من الماء، وجد نفسه

على سطح إحدى السفن، راياتها سود،

وثمة رأس بشريّ معلق على الصاري.

سأل عن صاحب الرأس، قالوا له: إنّ

رأس صاحب الزنج.. قال لهم: إنّ

أن يرى ابنه غيلان. أنزلوه في قارب رسا

عند نهر صغير: بؤيّب. وجد أمّه تغسل

رأس «وفيقّة» بأوراق السدر، والشلبي

يحدّق في حرائق «جيكور» ويستمني.

أقتربت أمه منه وأعطته قنينة.

- أماء، أشربه، ستشفى!

ملءات بيض، أروقة تغصّ برائحة  
الألوية. دقات ساعة. محمود العبطة  
يلبس ملابس ممرضة لندنية، ماسحاً  
جبهته بحنو، يبيكي عليه. عامر تقرأ  
«الموسم العمياء» في ماخور السيف.  
جبرا إبراهيم جبرا يأخذه في جولة في  
المنصور ويسكر معه سكرة عظيمة. أبو  
سناء يوزع المنشورات في «الصنكر».  
شرطي يدس في فمه مسدساً، يخرج ثم  
يمرّه على خذه، يحس ببرودة الحديد،  
يقول له: اقتلهم أو اقتلك!

- لا أستطيع.

يطلق النار في الهواء، فيقهقه «مالك  
سيف» لاوياً ذيله، عاوياً أمام النعساني.  
«إليوت» يبول في مكان كُتب عليه «البول  
للحمير». «لمبعة عباس عمارة» تجلس  
وحدها في مقهى «البرازيلية»، يحلق  
فيها، تقوم، تخرج إلى شارع الرشيد،  
يتبعها، تغيب في الزحام. نساء إيرانيات.  
شرطة كورتيون. أمراء يضاجعون بغالاً.  
غيلان يبيكي عند «جسر الغريان».. بابا..  
يمسّ خذه، يقبله.. بابا.. ماما.. أين ذهب  
بابا؟

مريض، مطارد، رجل يدوس في  
بطنه، أفواه، أفواه تصرخ عليه:  
«شعوبي، زنديق، ملحد، خائن، متخاذل  
ساقط، جاسوس، منشق، هارب، داعر،  
متواطئ، متعاون، وكيل أمن، وكيل  
مخابرات، نفعي، متقلب، مساوم، ذاتي،  
أناني، معقد، جاحد، قبيح، ضعيف،  
بغاء، متامر، متلون، منهار، مشبوه..  
احذروا منه، حاربوه.. نقيق..».

أبلام، أعلام، شبابيك، شناسيل،  
مطر، سحر، قمر، صور، شجر، أصابع  
لزجة تجرّه من رجله، أصابع تقبض على  
عنقه، أصابع تنغرز في عينيه، أصابع  
تشدّ شفثيه، تطعن أنفه.. هواء.. هواء..  
قليلاً من الهواء. أنا أموت. صوت من  
باطن القبة: «ما غايقتنا، ما غايقتك؟ الموت  
حق والحياة زوال»..

- أريد أن أرى ابني غيلان! أريد أن  
أرى زوجتي إقبال ولو للحظة، لحظة كي

أودع أولادي، أتوسّل إليكم، كي أودع  
«جيكور»، أودع البصرة، العراق،  
الفرات، لحظة لن تغيّر في أمر الله، لن  
تغيّر في أمر العالم. من يسامحني؟  
(شخير كلاب وقرع طبول)، ارحموني  
(دقات ساعة المستشفى) اتركوني  
(بصقوا في فمه) انتم لماذا تعذبونني؟  
حتى الظلام هناك أجمل «فهو يحتضن  
العراق»! أواه أيها الظلام لُفني، وخذني  
إلى غيلان.. إلى أهلي.. إلى البصرة،  
«أي حزن يبعث المطر».

الأصابع تكشف عن صدره. تدسّ  
سفوداً في صدره، تلعق دمه، تبضع  
أضلاعه، وتحشو قلبه بالدود. تفصد  
العرق من جبهته، استيقظ. وجوههم،  
عيونهم، أنوفهم، ألسنتهم، شعورهم،  
أظافرهم، تنهمر عليه. أراد أن يقول لهم:  
دعوني أمُت بسلام على الأقل! ولكنّه  
انقلب على جنبه، واستسلم لحلمه  
الآخر.

\*\*\*

انقضوا عليه، خنقوه بحبل سميك.  
قال عبد الجبار: هذا بدر!  
قال عبد الوهاب: ولكن من ذاك  
الراقد في قبر السيّاب؟ لنحفّر القبر كي  
نتأكد دفناً للالتباس!  
حفرا من جديد، أخرجنا التابوت،  
حطّمناه، دهشنا، احتارنا، استغربنا!!!  
وجدا جثة أخرى للسيّاب أكل الدود  
أطرافها. من هذا الراقد في التابوت، من  
ذاك الممدّد في المرقد؟؟ الجثة أم القاتل  
المخنوق؟ سيّابان ميتان. واحد مأكول،  
وأخر مخنوق. ربطا الجثتين إحداهما  
إلى الأخرى، حملاهما في السيّارة،  
وغادرا المقبرة مسرعين.

بعد يومين جاء إلى مشغل أحد  
النحاتين، وقال له: لقد انتهت المهمة.

قال لهم: أين الجثة؟  
دفعاً له الجثتين المربوطتين.  
قال: كيف سأنحت التمثال، أيّة جثة  
منهما تعود للشاعر؟

قالا: الاثنتان، انحنّهما بأية صورة،  
فهما مكتملتان هكذا، إنهما لرجل واحد.  
قال النحات على مضض: حسن.. ثم

غمس الجثتين في قالب جبسي، وطهر  
مشغله بالديتول.

\*\*\*

كما تجمع المريدون تحت صليب  
الحلاج  
كما تجمع جند الروم على الجلجلة  
محدثين في القيامة

كما جمعت الغربان على رأس  
سبارتاكوس المصلوب، تنقر عينيه،  
تجمعوا حول التمثال

مثلاً اعتلت زنبُ صهوة جواد  
الحسين لترمي بالحق يزيداً  
مثلاً تشبّثت مريم بالصليب، وهزّته  
مثلاً صعدت جان دارك المحرقة

بعيني زانفتين،  
تسلّقت امرأة التمثال.

كما أكلت السباع والوحوش جثة  
المتنبّي في دير العاقول

كما التهمت نيران الفرن جسد ابن  
المقفّع

كما اكتسحت سيول نهر خوز وشط  
العرب أسوار مختارة زنج البصرة،  
قرض الغبار والصدأ المخضّر

والضجر والوحدة معدن التمثال.

... امرأة متشحة بالسواد تسلّقت  
التمثال، وراحت تغسله، وتنظفه بالماء

والصابون، يساعدها شاب نحيف وفتاة  
نحيفة.. تجمع السابلة والفضوليين

ورجال الأمن والشرطة والصيادون  
والشخّاذون والحمّالون حولهم

مندهشين، أو ساخرين، أو أسفين، أو  
غير مكترئين.

قال أعرابي مستفسراً: من هذه  
المرأة تغسل الصنم هذا؟

ردّ رجل يبيع الكوكاكولا في سطل  
معبّر بالثلج: إنّها زوجة السيّاب: إقبال،

تغسل تمثاله من الغبار والصدأ  
وفضلات الطيور. كوكا كولا برد قلبك،

أفتح لك واحدة؟

لوى الأعرابي شفثيه ومضى يخبّ،  
قاصداً سوق الهند، يضرب علبه دخان

«روثمن» فارغة، بطرف نعله الزبييري،  
كشيطان يدخل المدينة لامبالياً.

السويد



# بهجة الوصل

## فخري تقوار

إلى الدكتور ميشال سليمان الذي قال: «أكلُ الذي عشته مشهدٌ، تساوى به المخرجون والمجرمون؟ لسوف أمارس دور افتراس النساء اللواتي ينافسنني في الغواية بالقرب من خطوات البنفسج والآس، حين يجيء الصباح المبلى بالوصل، سوف أمارس دور اقتطاع الرجولة، ممن تعاطى معي الاحتلام المسيب في غفلة العمر».

بابتسامة مرتبكة ثم توقف قائلاً:  
- هل تنتظر أحداً؟  
كان السؤال تدخلاً سافراً في شؤونني الخاصة. قلت:  
- وما شأنك أنت؟  
قال:  
- كنت أظن أنني أستطيع أن أقدم لك خدمة.  
قلت باستهجان:  
- خدمة؟  
قال:  
- نعم. خدمة.  
قلت بهدف إحراجة:  
- لكنني أنتظر صديقة.  
قال بثقة:  
- أعرف ذلك.  
أثار فضولي وضيقى معاً. قلت له:  
- مادمت تعرف، فلماذا سألت: هل أنتظر أحداً؟  
ضحك وقال:  
- فاتحة كلام.  
قلت:  
- وما هي الخدمة التي تريد تقديمها لي؟  
قال وهو ينظر إلى السيارات العابرة:  
- لا أعرف ما هي على وجه الدقة، لكنك تستطيع أن تطلب مني ذلك.  
ضقت به أكثر، وقلت:  
- هل لي أن أتشرف بمعرفتك؟  
قال:  
- لطفي. الأستاذ لطفي الإبراهيمي!  
قلت:

دائماً. نشيطاً دائماً. لحظات، وتعبير من هنا. من وراء الشباك. لكن هذا البخار الذي أخذ يتكاثر على الزجاج قد يجعلها تمر دون أن أراها. وقد تنظر من بعيد إلى رصيف المقهى، فلا تجد أحداً، وتمضي. أمسح الزجاج بالمحارم الورقية الموزعة على الطاولة، فيترك البخار أثراً من الماء تجعل صورة الشارع مكسرة قليلة الوضوح. لم أشرب شيئاً. ولم أدفع شيئاً. نهضت، وهممت بالخروج، فجاء النادل معتذراً لأنه لم يسألني عن طلبتي. قال:  
- كنت أظن أنك تنتظر شخصاً ما.  
فقلت له وأنا أحاول أن أنهى الحديث معه:  
- لا توجد مشكلة. عليّ أن أذهب الآن. أضاف وأنا ابتعد عنه:  
- كما تريد. المهم أن تكون راضياً عنّا.  
عدت ثانية إلى رفق ياقة المعطف حول عنقي وطرفي أذني، ووقفت على حافة رصيف المقهى، أنظر في الاتجاهين، وأنظر إلى السيارات المسرعة، التي لا تتوقف واحدة منها هنا.  
ستتوقف سيارتها هنا، وستهبط منها. وربما أبادر أنا إلى فتح الباب لها. ولكن، لا، فهذا يدل على لفة لا أحب أن أظهرها. مر رجل يلف رأسه بكوفية، ويدفع أمامه عربة يبيع عليها ذرة مسلوقة. وقفت سيارة زرقاء، هبط منها شاب وصيبي، دخلا إلى المقهى. على طرف الشارع المقابل، عامل يمسح سيارة.  
وقفت سيارة سوداء، هبط منها رجل معتد بأناقته، وعندما مر من جانبي، حيّاني

كان المساء بارداً، فتدثرت بمعطفي، ورفعت ياقة حول رقبتني وطرفي أذني، ودسست نفسي في سيارتي، ومضيت نحو المقهى.  
قلت لها إنني سأنتظرها هناك. وعندما تحدثنا على الهاتف بعد الظهر، كان الجو دافئاً، فظننت أنني أستطيع الجلوس على رصيف المقهى. لكنني حين وصلت، وجدت الرصيف خالياً، والكراسي كلها في الداخل، والزبائن في الداخل أيضاً.  
اخترت موقعاً عند الشباك المطل على الشارع. من هنا ستمرّ وربما عرفت أنني في الداخل، دون أن يقول لها أحد ذلك، فهي ذكية، وشأن كهذا لا يحتاج إلى ذكاء، فالطقس الذي انقلب فجأة، يدفع الناس إلى هنا دفعاً.  
امرأة ضالعة في الأربعينات، تحاول العودة إلى الثلاثينات بالأصباغ التي دلفتها على شعر رأسها، وتلّت بها وجهها وشفتيها ورموش عينيها وجفونها. كانت تدخن صنفاً من السجائر الطويلة، وتتحدث بحماسة لشاب مرتبك، لا يكف عن هز رأسه بالموافقة على كل ما تقوله. رأسه مخلوق على طريقة المارينز، وكلما حناه إلى أمام، برزت عضلة حدياء تحت جلد عنقه.  
صبايا دون العشرين، يتضاحكن ويأكلن المثلجات والحلويات، ومن نظراتهن أدركت أنهن يعلقن تعليقات ساخرة على الآخرين. ربما كنت موضوعاً لسخريتهن، لكنني لم أضبط أية منهن متلبسة بالنظر نحوي.  
بندول الساعة في المقهى، يبدو جذلاً

# اليوم الأخير للمطر

## جلال نعيم حسن

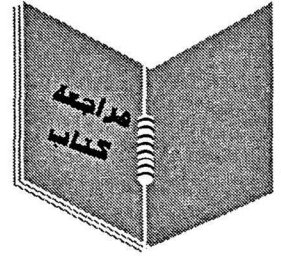
- الو.. الو.. أم لينا؟  
 أه حبيبتي كيف أنت؟.. ولينا؟  
 كبرت!.. نبتت لها صفيرتان جميلتان؟  
 أين هي؟.. في المدرسة.. أه يا لينتي الحبيبة!  
 أما زالت تحب الدُمى؟.. اشتريت لها دُبّاً صغيراً ها اني أضمه إلى صدري..  
 ماذا؟ والله أنا مشتاق أكثر.. منذ لحظات فقط أنزلوني إلى ساحة الميدان وهاأنذا أكلمك من الهاتف العمومي.. نعم أطلقوا سراحي اليوم - لم يكن ذلك شاقاً..  
 ناداني مدير المعتقل واعتذر لي بجمال طويلة منمقة، وبعث لي «إستكان» شاي دافئ ارتشفته بسرعة، وقبل أن أخرج قلت له بخبث «إلى اللقاء» ولكنه ردّ عليّ بجزم «وداعاً».. ماذا... ماذا؟.. بالطبع، أجلسوني على قنّان فارغة طويلة الاعناق.. لا، لا، أظافري على حالها، ولكن فقط.. أوه حبيبتي لا تذكريني بذلك. إني الآن فرحان جداً.. أوه يا للروعة..  
 أتسمعين؟ إنه المطر بدأ يهطل.. كم أحب ذلك.. ها هو شارع الرشيد الذي تعشيقه يغتسل بالمطر.. والناس، الناس ما أجملهم هكذا وهم يتسكعون.. يتصافحون أو يتشامتون، يهمسون أو يصرخون.. أوه حبيبتي، انتظريني سأستقل تاكسياً وأتي حالاً.. لن أتأخر..  
 انتظري... آآآخ.. اللعنة.. ما هذا الألم.. آآآ.. أحشائي تتمزق.. لا.. لا.. لا أريد الموت.. لا أريد أن أموت اليوم.. آآخ.. معدتي.. آه السد.. السد.. (سقطت الدمية).. لينا كل شيء يسقط.. آه.. إني أتهاوى.. إني أ..م..و..ت.

العراق

- وماذا تعمل؟  
 قال:  
 - أعمل أشياء كثيرة لا تعجب الناس.  
 قلت:  
 - مثل هذا الذي تعمله الآن ولا يعجبني؟  
 ابتسم بعدم اكتراث وقال:  
 - تماماً. تماماً.  
 أضاف وقد استطالت ابتسامته تحت شاريه:  
 - إنها وظيفة لا أقدر على التخلّي عنها. وكلّما علمت بفرصة للتدخل، لا أتوانى. قلت مستوحشاً:  
 - وكيف تعلم بالفرص؟  
 قال:  
 - ألم أقل لك إنني أعمل أشياء كثيرة؟  
 قلت:  
 - نعم.  
 قال:  
 - فأنا مثلاً عالِم بالغيوب!  
 ضحكت وقلت:  
 - وقابض أرواح.  
 قال مؤكّداً:  
 - أعمل أشياء كثيرة، لكنّها لم تعجب أحداً قط!  
 قلت محاولاً اختصار الحديث معه:  
 - على كل حال شكراً.  
 وتشاغلت عنه بالنظر إلى السيّارات القادمة، لكنّه قال:  
 - لا أدري لماذا تتعب نفسك بالوقوف في هذا الطقس البارد!  
 هزّزت رأسي، وتابعت النظر إلى السيارات، حتى دخل المقهى.  
 نظرت إلى الساعة، كان الوقت قد جاوز الموعد بدقائق. وما هي إلا لحظات، حتى جاءت بسيارتها الصغيرة الناعمة كصوتها. ابتسمت وهي تسحب المفتاح وتهبط وتقفّل الباب. ظلّت الابتسامة على وجهها المضيء بلوعة خفيفة، إلى أن صافحتني قائلة:  
 - هل تأخّرت عليك؟  
 قلت ساعياً لإخفاء اضطرابي:  
 - لا. أبداً.  
 وضحكت قائلاً:  
 - فانت دقيقة كالساعة!  
 وعلى باب المقهى، قلت مستدركاً:  
 - ما رأيك في جولة بالسيارة. ليست أفضل من بحلة العيون المتطفلة؟  
 وكنت أعني لطفي الابراهيمي، وبحلة

عمّان





# شعرية الذاكرة(\*)

عبد الرحمن مجيد الربيعي

إن المحب إذا أحب يعذب  
ثم تأتي القصائد الطوال وتكون البداية  
مع قصيدة «محظية اسمها القيروان»، في  
هذه القصيدة مرجعيات وإحالات كثيرة  
من الممكن كشف بعضها، وترك البعض  
الآخر متنعماً بغموضه المتجانس وغير  
المقحم.

وتبدو جميلة الماجري في هذه  
القصيدة وبعض القصائد الأخرى  
شاعرة ذاكراً أكثر مما هي شاعرة  
مشهد يومي متحرك.  
هذه القصيدة عقد ولاء وانتماء وقسم  
وفاء، تقول:

فهباً اشربي حُضنك باريكني  
فكلّ القوافل ما لم تمرّ بك تائهة وكلّ  
الدروب سواك تؤدي  
إلى مستقرّ الجحيم  
وكلّ الحجيج إذا لم يميلوا على  
جيدك

وما استلهموا من..

تساييح عينيك تعويذة للرحيل  
ولم يضربوا في متاحات كفيك لن  
يهتدوا  
ولن يظفروا بالنعيم  
ونجد أن الشاعرة مأسورة بكلّ تراث  
«الوجد» العربي ولذا تكثر الإحالات في  
قصائدها. فهي عندما تقول في القصيدة  
موضوع الحديث:

فخورين بانتمائهم لها واجدين مادة  
كتاباتهم من بهائها وعمقها وامتدادها  
المائل أثراً واضرحة ومساجد وأشواقاً  
وأسواراً. ولهذا جاء إهداء الشاعرة  
لديوان الوجد هذا على الشكل التالي:  
«إلى القيروان فلولاها لما كنت ولا كان  
الشعر». ثم تأتي قصائد الديوان وعددها  
22 قصيدة.

تبدو الشاعرة في ديوانها هذا  
منذورة للهم العام: فهي عربيّة الهوى  
والانشغال، عربيّة الوجد، تنظر إلى  
الأرض العربيّة وما حل أو يحلّ بها نظرة  
حبّ وخوف دون أن يغادرها الأمل في أن  
أهل هذه الأرض الكريمة لن يقصّهم أحد  
خارج التاريخ أبداً، لأنهم من صنّاع هذا  
التاريخ وممن وهبوه غناه ولم يكونوا  
طارئين عليه. هناك امتلاء وفخر يسكنان  
جل القصائد حيث الماضي دائماً معبّاً  
بالضوء وبما يستحقّ كلّ الفخر.

## III

يبدأ الديوان بالقصائد القصار مثل  
«الطريق إلى القصيدة» و«مملكة  
الشعراء» و«امرأة» و«أحكام العشق». و  
تظلّ «مملكة الشعراء» أجملها، وكان  
بالإمكان أن تكون «أحكام العشق» لولا  
الخاتمة التفسيرية التي تقول:  
للعشق أحكام تعذبنا

## I

كان بمقدور الشاعرة التونسية  
جميلة الماجري أن تنشر ديوانها الأول  
قبل عشرين سنة، ولكنها لم تفعل، لأنّها  
ترى أنّ العبرة ليست في نشر ديوان بل  
في أن يكون لهذا الديوان مكان.

جميلة الماجري لم تتوقف عن كتابة  
الشعر كما ورد في صيغة بعض الأخبار  
حول ديوانها البكر ديوان الوجد،  
لكنها توقفت عن نشر الشعر، وهناك  
فرق كبير بين الحالتين.

لقد كتبت جميلة الماجري شعراً  
كثيراً وقرأت شعراً كثيراً وتابعت المشهد  
الشعري العربي باهتمام وانتباه. ومن  
هنا فإنّها عندما اقتنعت أخيراً بنشر  
ديوانها الأول وجدت نفسها أمام حصيلة  
شعرية كبيرة، فكان لا بدّ من الفرز  
والاختبار، فجاء هذا الديوان الذي منحت  
اسماً موقفاً هو ديوان الوجد.

## II

بعض المدن لها وقعها الروحي في  
نفوس أبنائها بل ونفوس أولئك الذين  
قرأوا عنها أو سمعوا بها. تلك هي مدن  
الذاكرة التي تمتدّ طويلاً وتعرض في  
القلوب. وإذا كان للمدن أن تصنّف فإنّ  
القيروان هي بدون شكّ مدينة العلم  
والأدب والمعرفة، ولذا يبدو أبنائها

(\*) جميلة الماجري: ديوان الوجد، نشر خاص، تونس ١٩٩٥.

فلو طاف بي عطرک بعد موتی

وکنت رمیما

سأنتفض من ترابی

وأنبعث من رمیمی

فإننا نتذكر جمیل بثیة فی قوله:

ولو أن دأع منك یدعو جنازتی

وکنت علی أیدی الرجال حییت

ولکن بثیة عند جمیل تتحول إلى

«القیروان» عند الماجری.

هو هذا الالتحام بین الشاعرة

وذاکرتها وحاضرها، بین موروثها وما

تجدہ بین یدیها وما تعیشہ فی يومها

المائل.

#### IV

إن القیروان هی المنطلق والمحور كما

أنها أيضاً النافذة إلى الفضاء العربی،

إلى الانشغال العربی، منها یبدأ الرحیل

وإليها تكون العودة. وهكذا، فإنها لیست

مدینة الذاكرة فحسب بل هی مدینة

الحاضر أيضاً.

بعد «محظیة اسمها القیروان» تأتي

قصيدة «بغداد سيدة الأزمنة»، فكان

العلاقة بین القیروان وبغداد لیست علاقة

دم فحسب بل مصاهرة كذلك.

وبغداد هنا هی الامتداد.. الزمنی

والحضاری، هی مسافة الحلم. وهی

تخاطبها بـ «یا سیدی» وكأنها أحرص

على بغداد من بغداد نفسها. وتقول لها:

فلا تغفري إن أتوك غداً

وبأؤوا بأنامهم نادمین

ولا تعذري أنك السیة

ودونك تسقط كل المعاذیر والأقنعة

فمن هم هؤلاء الذین تنهاها الشاعرة

عن غفران أثامهم؟ هذا هو السؤال الذی

ینبت، ولكن الشاعرة لا تحدّد زمناً ولا

واقعة بل تفتح الباب أمام كل من مرّوا

وحاولوا مع هذه (الحضرة) التي اقتربت

بالمجد العربی وصارت من رموزه المتأقّنة.

ثم تعود الشاعرة إلى بغداد ثانية فی

قصیدتها «فاتحة الغیب» التي عانتها «فی

فتوح الشیخ عبد القادر الجیلانی». بدأت

بحلم امرأة قیروانیة اسمها «خدیجة»

رأت الشیخ الجلیل الجیلانی فی منامها

یدعوها إليه، فكان لا بدّ لها من تلبية

ندائه. ومرقد الجیلانی - أو كما نكتبه

فی العراق: (الکیلانی) - هو فی وسط

بغداد وفی صوب الرصافة تحديداً.

وتحتشد هذه القصيدة بصور من

الوجد الصوفي:

وكانما بغداد قید الخطو.. أقرب من

یدی

أو أنها بالقیروان محلة الشیخ

العتيقة والمزار

وتهبّ رائحة البخور علیّ عند

الصخر من بغداد

ولا تغادر الشاعرة شخصية خدیجة بل

إنها تتواصل معها فی قصیدتها اللاحقة

القصيرة «تعقیب من سيرة خدیجة».

تأتي هذه القصيدة محمّلة بقدر من

الرفض للحالة العربیة القائمة:

فالصبراء «أنثی بغير رجالها» أو:

لا الجذع منها ثابت إن غربت

أو فرعها إن شرقت بلغ السما

ومتلما عادت الشاعرة إلى بغداد مع

حلم خدیجة برؤية طیف الشیخ عبد

القادر الجیلانی (فارس بغداد كما

یوصف هنا فی الابتهالات) فإنها تعود

إلى القیروان التي انطلقت منها فی

قصیدتها «تغریبة الجازیة إلى القیروان».

وتتوزّع القصيدة هذه على ستّ لیل، تبدأ

على لسان الجازیة:

أنا امرأة المستحیل

فهنا افتحوا اللیل

واستنفروا الماء

تأتي إليّ البحار

ويتوقّر هذا المدخل على قدر عال من

براعة الشعر والشاعرة.. هو اختزال

لكلام كثير بوضع كلمات، هو شعر معنی،

لا معادلة الفاظ لا تعطي شیئاً أبعد من

اللفظة نفسها.

كما أنّ القصيدة هذه، شأنها شأن

قصائد الشاعرة الأخری، عربیة الصور

والعادات، مثل وصفها لبني قومها بأنهم

كالذئاب یغمضون عیناً واحدة، وأنهم:

یغفون فوق ظهور الجیاد

وإما غفوا لم یمیلوا عن السرج خفاً

بعد القیروان وبغداد تحضر فلسطين

التي لا بدّ منها فی شعرنا العربی، لأنها

جرحنا ووعینا ومحورنا ونداؤنا. توقّفت

الشاعرة أمام فلسطين فی قصیدتها

«مهر ریم» وأهدتها إلى الصبیة

الفلسطينیة ریم الخطیب «التي أرثني

آثار التعذیب على جسدها فأحسست

بالقهر». وها هی الشاعرة تسأل هذه

الفتاة المعذبة:

ریم.. لماذا جئت فی زمن تهون به

النساء؟

لم لم نجی فی عصر عنثرة

أو عصر هارون الرشید؟

كانت تقوم لأجل عینک الحروب

وتقول:

هذي عصور الانكسار فلا

تستفري أحدا

لوذي بصمك تسلمي

فالصوت صار بلا صدی

وتتواصل الشاعرة مع فلسطين فی

قصیدتين أخريین هما: «الحلم

الفلسطينی» و«حمامة من دم». فی

القصيدة الأولى تحكي الشاعرة عن هذا

الترابط الحمیم بینها وبین ما یحصل فوق

أرض فلسطين:

وإن أزهر البرتقال بیافا

یفوح بأرجاء بیتي الأریح

ولم تبك أم بغرّة إلا

تحسست وجهی

فلذا دمعها فوق خدی

أما فی «حمامة من دم» فإنّ الشاعرة

تستوحي الاعتداء الإجرامي على المصلین

فی الحرم الإبراهیمی الخلیل.

وقد تبدو الشاعرة في هذه القصائد وكأنها قد أقصت ما هو خاص، وأبعدت الذاتي، ولكن المسألة ليست بهذا الشكل. بل هي منصهرة بالهمّ الجمعي، بالوجد اليومي الذي يشكل إيقاع حياتنا العربية المشروخ لتكون قصائدها لا ديوان الوجد فقط بل «ديوان المجد» أيضاً: المجد الذي كان ثمّ المجد الذي سيكون.

## V

من أكثر قصائد الديوان غنائية قصيدتها «تونس الفصول» التي تخرج بها من محبّتها الخاصة لمدينتها ونافذتها إلى الدنيا «القيروان». وتلعب القافية دورها في هذه الغنائية التي «تسرق» الفؤاد العربي لا الأذن العربية وحدها، فلنقرأ من «تونس الفصول» مقطعها الأول كمثال على هذا:

أحبك حين يهطل في شوارعك المطر  
فتعقب بالمواديل الثنايا  
وتغتسل المنازل والشجر  
وتخضرين في عيني وقلبي  
وتفترشين أهداب القمر

وتظّل الشاعرة مع العام، مع الوطن في امتداده الجغرافي الذي يكون الوطن العربي كلّ أو تونس أو القيروان أو المسجد الأقصى، ولكنه قد يتكثّف في موقف وسيرة تائر. ومثال ذلك قصيدتها عن الثائر القيرواني الشهيد علي بن غدامه سليل قبيلة ماجر الكريمة:

أنت السلالة.. بدوها

وأنا الوفية في الهوى وحدي وإن خذلوا

سأقابل التاريخ مفردة

وأظّل أمحو كلّ ما كتبنا

وكما كان بن غدامه بدأ السلالة فإنّ الشاعرة مليئة بالاعتداد بنفسها لأنها «تقابل التاريخ مفردة». ومن يقرأ النفس المستحوذ على عالم الديوان ومناخ معظم قصائده يجد هذه الأنا الحادة التي قد

تبدو في بعض الحالات نرجسية تتقاطع مع هم القصائد العام. وإذا أردنا البحث عن الأمثلة فهي عديدة مثل:

فقبل ابتداء البداية كنت

أنا وحدي العشق والعاشقة

وفي قصيدتها القصيرة «خوف» دليل آخر على هذه النرجسية إذ تصف نفسها بقولها: «فأنا النساء جميعهن». ولكن الشاعرة بتمثلها لسيرة العربيات الماثلات في الذاكرة وكبريائهن لا تستطيع إلا أن تكون هكذا، وعلى هذه الدرجة من الاعتداد بالنفس.

## VI

تستعين الشاعرة كثيراً بميراثها الروحي واللغوي كما أسلفنا متمثلاً بأشعار القدماء وباللغة القرآنية، وقد سبق لنا أن أعطينا مثلاً متمثلاً ببيت لجميل بثينة، وأريد أن أعطي مثلاً آخر يستكمّله ويمثّل إفادتها من الصياغة القرآنية:

أنا وحدي حبيبته

أنا وحدي وقد كذبوا

أنا وحدي وإن صدقوا

أنا الموعودة ارتجعت

والإحالة واضحة على الآية القرآنية في (الموعودة ارتجعت).

إذا كان الشعر العربي في غالبه يعاني من نثرية فجّة هي في أحد وجوها صورة من إفلاس الشعراء لا الشعر (وعندما أقول النثرية هنا فأنا لا أعني قصيدة النثر فقد تكون هذه النثرية في القصائد الموزونة، أو في العمودية ذات القافية الموحدة) فإن صدور ديوان الوجد مفيداً من كلّ امتيازات القصيدة العربية وإنجازاتها دون قطع لتوالي السلالات الشعرية، يعد مكسباً للشعر الأصلي في وجه الثرثرة والرداء ورصف الكلام الأجوف.

## VII

هناك رمز يلحّ على جميلة الماجري

كثيراً، وهي تلجأ إليه في عدد من قصائدها وهو «النخلة»، وسألاحق بعضاً من معانقتها لهذا الرمز الذي يعني الكثير عندنا الظلّ والكبرياء والشعب والخضرة والدفع... إلخ.

1. فذا النخل يمشي إلى النخل

2. كما أنت يهفو هواك

إلى ظلّ نخل

ولا ظلّ إلا لنخل العراق

3. هي القصيدة نخلة

4. وأرى على لمع اللهب

ظلّ النخيل على الخليج

5. تأتي إذا..

طلع النخيل بغير أرضه.. حين تشتبه

الفصول

وهناك إستعانة بشجرة أخرى ولمرة واحدة هي «شجرة الزيتون».

وحتى اهتمامها بهذين الرمزتين لا يمكننا أن ننظر إليه بمعزل عن تراث الشاعرة الروحي باعتبار تميز هاتين الشجرتين المباركتين: النخلة والزيتونة.

ومتلما كان المدخل إلى عالم الديوان بقصيدة قصيرة عنوانها «الطريق إلى القصيدة» كان ختامه بقصيدة قصيرة عنوانها أيضاً يبدأ بكلمة «الطريق» ولكن ليس إلى القصيدة بل «إليّ» أي إلى المرأة - الشاعرة. ولعلّ مطلع القصيدة يشي بهذا الاعتداد أو النرجسية، ليكون ذلك، ما الضيّر؟

وها هي القصيدة كاملة أتركها أمام

من تابع قراءتي لهذا الديوان:

إنّ الطريق إليّ مجهول.. وملغوم

وسدود المسالك والحواجز سبعة

فستلتقي

قبل الوصول إليّ بالشجر العجيب

يمدّ أيديه إليك

وبالطوفان.. والطير الأبابيل

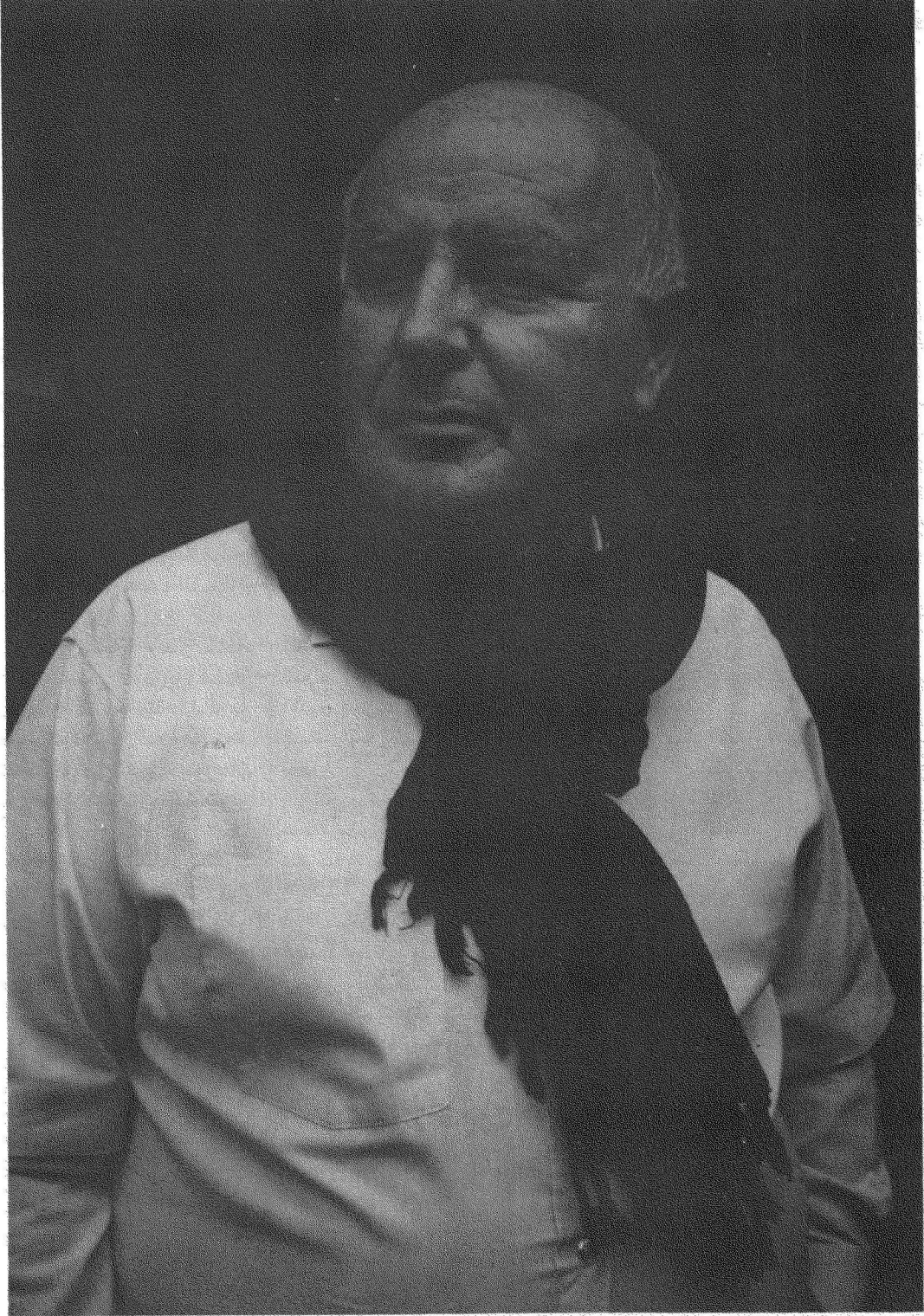
وستلتقي

بالغول والعنقاء والحب البديل

تونس

# صراح ستيتية

الفرانكوفونية.. الابداع.. الأصالة







## الشاعر بين تساؤلاته الذاتية وحوار الحضارات

العلماء والمثقفين إذ يقول: «قد يكون هناك [إضافة إلى جورج شحادة وفؤاد غبريال نفاع وجبران خليل جبران وعمر أنسي] رسّامون وشعراء، كثيرون آخرون نسميهم ونحبهم، بين الأحياء والأموات، بين أولئك الكثيرون ممن يعبرون مباشرة عن عروبتهم ويتوجهون إلى عموم العالم العربي، وبين أولئك البعض ممن يصوغون، بلغة "الأخر"، وطناً روحانياً يحملونه معهم بصورة عضوية في ترحالهم. إنني واحد من أولئك "المهاجرين"، ولكنني كذلك، فلقد اختبرت طويلاً في داخلي الازدواجية، بل التناقض الذي هو الركيزة الأساسية لتأملي بالأولية الثقافية لبلدي».

ترتكز تلك الأولية على طبيعة هذا البلد:

«لبنان هو حكاية صخرة وسماء شاسعة.

وتلك السماء الأخرى المنعكسة: البحر. اللبناني مزروع هنا، في نوع من توازن مختل.

بين اللبناني وبلده منظومة من علاقات معقدة: الحب والرفض: وكل تناقضاتها.

لبنان - تلك الصخرة - لا يسمح لنفسه أن يُحصر بين تينك الذراعين اللتين تحاولان إطفاء: إنه يهرب منّا وينطوي على ذاته، قلباً غامضاً كتوماً».

هذا الوطن الساكن، شعراً وأساطير وروى وحنيناً ووجداد، في قلب الشاعر ووجدانه، والرابض، بلسانه العربي وملامحه العربية الشرقية، فوق معالم الشاطئ المتوسطي، هذا الوطن يجد له، «بعرويته الأساسية» و«متوسطيته»، «بخصوصيته»، بل بخصوصياته التي يحدث أحياناً كثيرة أن تنمو بعيداً عن موطنها الأصلي، منازل ومعاقل،

القرآن الكريم - الخيط الأبيض من الخيط الأسود. تلك الساعة هي الحاملة لكل آمالنا، والضامنة لكل إمكانيات المعرفة، والمبشرة بكل نور الفجر وبهائه. ولكنها أيضاً لحظة نكون فيها مترجحين مترنحين بين الليل والنهار، بين ما قبل وما بعد، بين الحضور والغياب، بين المرئي والمحجوب، بين الوجود والعدم، بين السؤال والجواب. تُطرح هنا بشكل تلقائي مسألتان: الهوية والمعرفة.

### الهوية والشعر

انتماء يقارب حالة الوجد والذوبان، وتحرر من كل أشكال التعصب والتقوقع والقيود. تلك هي ازدواجية الهوية عند صلاح ستيتية، وذلك هو - في وجهيه المتناقضين والمتكاملين - ما يؤكد على الدوام، وما يختصره في قول ينقله عن الأديب الفرنسي پول فاليري: «يختلف البشر بما يُظهرون، ويتشابهون بما يُخفون».

إنه ذو هوية مركبة: لبناني عربي مسلم متوسطي شرقي فرنسي... وفي ذلك كله الإنسان.

لبناني هو أولاً وأخيراً. ألم يفترض أن الجائزة لم تُمنح له فقط، بل مُنحت أيضاً لوطنه؟ «هذه الجائزة شرف لي وللبنان»، تلك كانت ردة فعله الأولى على إعلان الجائزة، ثم أضاف: «أظن أن مفهوم الجائزة ومردودها من شأنهما أن يوضحا أكثر فاكثر الصورة الحضارية اللبنانية في الظروف الراهنة... ولا شك أن فكر لبنان وإبداعه لهما صوت مسموع في العالم بصورة عامة وفي فرنسا بصورة خاصة».

سفير هو للبنان. ولكنه لم يكتف بمناصبه ومهامه الدبلوماسية المتلاحقة بل صمم على أن يكون صوتاً حضارياً وإنسانياً لبلده، صوتاً يتصف بتواضع

بالألمس جورج شحادة، واليوم صلاح ستيتية. والجائزة هي الأهم في ما تمنحه الأكاديمية الفرنسية. أمّا مستحقها فهو «شخص قد ساهم مساهمة فعالة في ذبوع اللغة الفرنسية».

عاشق للغة الفرنسية، متمكن من صرفها ونحوها وبناها وتراكيبها، متوغل في أعماقها، متلذذ في عجنها وقولبتها ونقشها وصوغها: لوحات فسيفساء من حضارات الشرق والغرب، ودواوين شعر تتشكل من مقاطع وقصائد تراوح بين سديمية القول وبدائيتها وهندسيته، ونثراً هو من عيون الشعر وعنه، يخلق في فضاءات إبداعه، ويغوص في خلفيات تكوينه وتجسده، ويحمل مهمة التساؤل ورسالة الإجابة.

ذاك هو صلاح ستيتية: سحر الكلمة، قدرة القول، تفنُّج الأفاق، وحوار الحضارات. كان ذلك دأبه منذ بداياته مع الكتابة الصحافية، وكان ذلك رهانه منذ تأسيسه للملحق الأدبي لجريدة لوريان الذي حمل عنوان لوريان ليتيرير (L'Orient Littéraire)، ولعب دوراً كبيراً كوسيط بين المواهب الشابة في الغرب عموماً وفرنسا على وجه الخصوص، وبين انبثاق أنماط جديدة للكتابة والتفكير في لبنان والعالم العربي والشرق. ثم أضفى ذلك همه وحرفته في مساهماته الموزعة على أهم المجالات الأدبية والفكرية الفرنسية. واستمر، وما يزال، علة وغاية لكل ملامح إنتاجه الإبداعي: من شعر ونقد ومقالة وترجمة ورواية وسيرة ذاتية.

وسيط هو إذن: بين مختلف الأنواع الأدبية، بين الماضي والحاضر والمستقبل، بين الشرق والغرب، بين لغات شتى وحضارات مختلفة، بين السؤال والجواب، بين المعنى وما وراء المعنى. إنه دائماً في لحظة الغسق، في تلك الساعة الغسقية التي نستطيع أن نتبين فيها - كما يقول



بالفرنسية، في أدب ستيقية. واحد من أحدث كتبه في المقالة، لبنان الجمع (Li-ban Pluriel) يحاول أن يرى «بصورة مباشرة أو غير مباشرة خصوصيات هذا البلد - وأن يعرضها للفهم، والخصوصيات، إضافة إلى الجغرافية والتاريخية والميتولوجية، بل تجسيدا لها، خصوصيات ثقافية نتلمس ملامحها من خلال جبران وجورج شحادة وفؤاد غبريال نفاع وعمر أنسي... وقدموس وأخته أوروبا.

والهوية هنا تضحي هوية المنفى المزودج: منفى الأرض ومنفى اللغة. في أتون ذلك المنفى يستعاد الوطن حينئذ ومعنى، يستعاد لبنان «الواقع بين البحر والجبل، بين أوروبا وآسيا، ذلك البلد المنبسط شاسعا تحت اتساع الأفكار، والذي تصصف به رياح الفكر الأربع». يفتش «المهاجر» عن ركيزة يستند إليها، فيجد أسطورة ولغة.

أما الأسطورة فتستحضر من اسم أوروبا التي يجد بينه وبينها صلة رحم، بل يجد نوعاً من الأخوة: «ولكن قدموس هنا: مصاباً بالحمى. عليه أن يقتل تنين المظاهر ويقتل بعد ذلك المظاهر المنبثقة، مدججة بالسلاح، من أنياب التنين». قدموس التجريد، قدموس الألفباء، وقدموس علم الجبر. ينطلق هذا القدموس المثلث القدرة الشعرية ليهاجم بها قوى الظلام الذي تحاصره بأسلحتها المحيرة: «من أنت؟»، «من نحن؟»، «أين نحن؟»، «إلى أين أنت ذاهب؟».

وأما اللغة فهي لغة «الأخر»، اللغة الفرنسية التي يجهد - وينجح - في أن يستحوذ عليها ويملكها، بل أن يجعلها معشوقته، مسكنه وسكينته. «نحن لا نسكن وطناً، بل نسكن لغة». يقول هذا، ثم يضيف: «الشاعر، كإنسان منفي، هو في منزله أئى ارتحل، حتى وإن كان منزلاً لا يوجد في أي مكان. يكفي أن يحمل معه كل أراضيه، وأن يجر وراءه كل أوطانه. وإذا ما انتمى إلى لغة فإنه يكتفي، للهروب من منفاه، بأن يستريح لوهلة في تلك اللغة، على طريقة المرتحلين».

قد نكون أوشكنا أن نعطي فكرة مجتزأة - بل مشوهة - عن أديبنا المهاجر. ولكن الصورة لم تكتمل بعد؛ فلنستمع إليه يكمل حديثه بعد نيله الجائزة: «إنني افتخر أن أكون نجحت إلى حد

ما في التعبير، بلغة راسين وفكتور هوغو، عن معان وأبعاد مرتبطة بالفكر العربي القديم والحديث، وصولاً إلى أسمى ما ينجبه الوعي والإبداع الفرنسيان». ثم يضيف بعد أن يبين أهمية معنى الجائزة في خضم الصراع الدامي الدائر حالياً في فرنسا مع بعض التيارات الأصولية الإسلامية أنه يعتبر نفسه «محاوراً أساسياً بين الحضارتين». وهذا ما تؤكد جريدة لوموند التي تطلق عليه تسمية «الموقف بين حضارتين».

نكتفي للدلالة على ذلك باستعراض عناوين أغلب كتبه المخصصة للمقالة الأدبية: حَمَلَةُ النار (Les Porteurs de feu) - عن شعراء الحداثة في العالم العربي، أور في الشعر (Ur en poé) (sie)؛ الليلة الحادية (La Unième nuit)؛ فردوس (Firdaws)؛ الرامي الأعمى (Archer aveugle)؛ رحلة حلب (Le voyage d'Alep)؛ السبعة النيام (Les Septs dormants)؛ نور على نور (Lumière sur lumière).

أما حَمَلَةُ النار الذين هم أدونيس وبدر شاكر السياب (وقد ترجم لهما ستيقية إلى الفرنسية) ومحمود درويش وأنسي الحاج ومحمد الماغوط وخليل حاوي وفدوى طوقان وطلال حيدر وعبد الوهاب البياتي وشوقي أبي شقرا وغيرهم، فإن ستيقية يقدمهم إلى قارئ الفرنسية بقوله: «حملة النار، أعني تلك النار التي تلحم المبعثر أو تعيد لحمه»، والمبعثر هو «السديم البدني» والعناصر الداخلية والخارجية، الذاتية والموضوعية، التي يمتلك الشاعر مفاتيحها الخفية. ولكن النار التي يحملها شاعر الحداثة العربي ليست مصباحاً أو مصهراً فحسب؛ إنها نار تحرق الشاعر المدجج والمجرد من سلاحه في «معركته الكبرى ضد أشكال وقوى»، معركة يصير فيها على أن يكون له قول. «والقول ليس مجرد سلسلة من الكلمات. إنه كلام ينتزع من الأعماق ويملا في الإنسان فراغاً - غياباً يبقأ وقلقاً. وطموح الشعر العربي في أيّامنا أن يجد، خارج معطيات التاريخ وحتميات المكان، سبيلاً إلى ذلك الفراغ وجسداً لذلك الغياب».

صلاح ستيقية هو، بداهة، واحد من هؤلاء الشعراء العرب، يحمل الهوية نفسها ويحترق بالنار نفسها، إضافة إلى المنفى المزودج الذي يعيشه. وله أيضاً هوية

ورسالة إسلاميتان. لنستمع إليه في نور على نور: «لقد حصل تشويه منهجي لصورة الإسلام من قبل كل من وجد مصلحة في ذلك. منذ اليوم أضحي تصحيح تلك الصورة واجباً على المسلمين أولاً، وعلى الآخرين ثانياً. إن الإسلام بعيد عما يحاول البعض أن يصوره: هذا ما يجب قوله وكتابته... يجب أن نقول ونكتب أن أهم كلمة في الإسلام بعد الله هي كلمة السلام التي تنتمي إلى الجذر اللغوي نفسه للإسلام، والتي هي أيضاً واحد من أسماء الله الحسنى».

«انتشار اللغة الفرنسية» الذي كافاته الأكاديمية المانحة للجائزة، هو في الوقت ذاته انتشار، في كل كتاب وحتى في كل صفحة، لمفاهيم وميادين من الحضارة العربية - الإسلامية: من القصيدة الجاهلية إلى الشعر الصوفي عند جلال الدين الرومي والحلاج والخيام، إلى أدب عصر النهضة، وصولاً - كما أسلفنا - إلى الشعر الحديث ومركزاته العامة والخاصة.

وحوار الحضارات هذا يجد له ساحة مثلى ورمزاً وتجسيدا في صورة المتوسط: المتوسط الخلاق (كما يقول عنوان كتاب مشترك)، المتوسط الأسود (عنوان عدد خاص لمجلة أبوري Aporie عن صلاح ستيقية) المتوسط، تكسر وتساقل (مجلة إمكوم Imcom)، والمتوسط الأبيض» القائم في العديد من المقالات والكتب والمرسح للتسمية العربية. هذا المتوسط ليس فقط ساحة اتصال - دموي أو حوار - بين شرقه وغربه، شماله وجنوبه، إنه أيضاً فلسفة. «فلسفتي أمام العالم هي فلسفة متوسطة متمسكة بمسألة الأشياء الأكثر عفوية وبمسألة للاطلاع على سرها - إذا كان هناك من سر. هذا السر (وهنا يلتقي المتوسط - عبر إيلوزيس كمدينة وأسطورة - بالشرق الخائف من الموت والمؤمن بالبعث) هو في الوقت ذاته رائق وأسود: إن العالم قوة ليس للإنسان فيها مكان إلا من خلال انتمائه الفعلي للمدى الكوني التائق إلى الخلاص عبر الإنسان تحديداً - لكونه الوحيد المتمتع بقدرة على تحويل لغته، بالشعر، إلى قول».

### الشعر والمعرفة

في كتاب ليل المعنى الصادر بالعربية ويحمل عنواناً بديلاً هو «مواقف وآراء في الشعر والوجود» يجيب صلاح ستيقية على

## شعر ستييتية فيفساء من الأسماء والحضارات والموضوعات والصور تتناثر وتتجاوز لتشكل مادة قول جديد يفتش عن «بابل» حديثة لتتقي فيها الألسن لتبني مجد الكلمة وتعمل على إحلال الحوار نهجاً للتعامل بين الشعوب.

أحد أسئلة جواد صيداري بقوله:

«ما الإنسان، في الواقع، سوى بوتقة تنصهر فيها جميع العناصر التي تكون منها، أي الإنسان الطبيعي، والبيولوجي، والتاريخي، والاجتماعي، والمهني، إلخ. حيث تجد بين هذه العناصر جميعاً الإنسان غير المرنّ، وهو الإنسان الأساس، الإنسان الكلي، إنسان الروح. ولم يكن بالمستطاع أن نعبّر عن الروح إلا بواسطة اللغة، فإنّ الإنسان اللغوي هو ذلك الإنسان/الظلّ المرتبط في الوقت نفسه بالإنسان الروحي والإنسان التاريخي المعبر، خلال التاريخ وخلال وجوده - الآن وهنا - عن معنى حصل عليه بالغة نفسها».

بعد ذلك يضيف: «إن أقصر طريق للتعبير عن هذا الإنسان اللغوي، المطلّ على الإنسان الروحي والإنسان التاريخي، هو الشاعر. فالشاعر هو الواقف وراء هذا الإنسان الكلي على شفير الهاوية، ملزماً نفسه بتلك المخاطرة الوجودية».

ليس الشعر إذن بالترف، وما هو من كماليات الأدب. إنّه موقف ورسالة، بل هو تحقيق للذات الكلية من خلال الذات اللغوية. ولكن تحقيق تلك الذات ليس بالأمر اليسير؛ فالشاعر يسكن دوماً على حدود المتناقضات، يسكن بحذر وقلق وترقب، يتخذ لنفسه مكان إقامة في ساعة الغسق، يتربّص هناك مفتشاً عن قبس من معنى بين ليل لم ينته أفولاً وفجر لم يبدأ انبلاجاً.

هناك تبدأ المسيرة الشعرية، من غياهب الغموض والالتباس والريب والبلبل والتشوش والسديم والخواء، من عتمة الليل وبرده ووحده وشهوانيته... وصوفيّته. إذ أن ينظر الشاعر حوله فلا يكاد يبتين شيئاً، وكأنّما كلّ ما يحيط به خارج من حريق كاسح، فينطلق الشعر على أنقاض احتراق المظاهر وترمدها، ليبني واقعاً جديداً تجسّده لحظة رؤية، بل ومضة، بل إشراق.

«إذا ما استطعنا أن نسكن في ومضة، فنحن في قلب الأبدية». قال ذلك رينيه شار ويردّه بلا كلل صلاح ستييتية. فهو مقتنع بأن الشاعر لن يلتقط،

في أحسن حالاته، سوى ومضات تشعّ في دياجير الغموض والإبهام، تشعّ قبل أن تعود الظلمة - مزدوجة هذه المرة: ظلمة ما قبل وظلمة الانبهار من برق يخطف البصر - لتلفّ الكون من جديد. ونكتشف أنّ ساعة الغسق تغدو لحظة عطوية يتم خلالها اختطاف للمعرفة - وانخطف بها - بين ليل وليل. «من الليل إلى الليل تعدو رعشة القول - رعدته».

في هذا السياق تندرج دواوين صلاح ستييتية بعناوينها المعبرة: الماء البارد المحروس، انقلاب الشجرة والصمت، الوجود الدمية، اليمامة الكاسرة، غيمة ذات أصوات، معترضات، الوجه الآخر المحترق للكمال النقاء، وبتلخيص كل ذلك بعنوان أجزاء: قصيدة.

في أوج احتراق المظاهر يشعّ الكلام شعراً. فكم من حضور يتأكد ويترسّخ عند الغياب. لقد كانت القصيدة العربية التقليدية «تستحضر [من خلال الوقوف على الأطلال] كلية الحضور عبر انعطاف لاقت نحو الغياب شبه الكامل». تضيف هذه التقنية شبه العنقودية في الشعر العربي القديم تأكيداً جديداً لقناعة ستييتية بأنه «من الرماد إلى اللهب تنطلق مسيرة الشعر». «أليس الرماد عودة إلى حالة الطبيعة، عبر دروب الموت القسرية، حيث ينبعث، من خلال الأحلام والتأملات المبدعة، تعبير عن الحبّ هو دون شكّ حالة الثقافة الأكثر اكتمالاً؟».

عبر الليل والنار ودروب الموت يقوم الشعر بمسألة الأشياء عن أسرارها والإنسان عن نفسه والوجود عن كنهه. تتم المسألة وتلتقط ومضات أجوبة تصاغ في «أجزاء قصيدة». ولكن دهشة الشاعر - والقارئ - تزيد حين يكتشف أنّ الجواب ما هو إلا سؤال جديد وأن طريقاً طويلاً ما زال يفصلنا عن «ما وراء المعنى» الذي هو شبيه بقولنا «ما وراء البحار».

الشعر ميدان اختبار. والحديث عنه ميدان تأمل وتفكير. في ميدان الاختبار تجرّب تقنيات ووسائل وأدوات عديدة ومتنوعة، تجرّب لعلّها تساعد في سبر أغوار الواقع وأفاق الخيال، ولعلّها تستطيع الولوج في «ليل الذاكرة»، متخطية

حدود الزمان والمكان، لتبلغ من ذاكرتنا الجماعية، من تاريخنا المشترك، من الباطن الذي يقضي إليه كلّ ظاهر، مدّى تنبت فيه الإجابة واقعاً تتجاوز فيه وتتجاوز لغات وثقافات وحضارات، ويشعّ الليل فيه ببريق الكلمة البكر والقها وبهائها.

«لقول دمة من الفبار ومن الرمل ومن الرماد. هكذا يصبح الجذب فينا، الذي هو قدر كوكبنا الآتي، مُلامساً بجناح إنساني يجعل منه اللحظة أبناً للفكر».

### فسيفساء الشعر والصورة

أصبح من الواضح أن شعر ستييتية، ومجمل أدبه، يبني على تجاوز المتناقضات والأضداد وتساكُنها وتفاعُلها. ذلك أنّ ميادين اختباره لا تقبل الصور التقليدية والقوالب والأشكال المعهودة. ففي بحثه عن «ما وراء نور القول» يختبر كلّ ما تقع عليه الحواس أو يقع في الفكر والإحساس. وإذا كانت مادة الشعر، بالنسبة إلى الكثيرين، تتمثّل في كوكبة الصور المتمحورة على الذات، من مشاعر وأحلام وحزن، وإذا كان الشعر يروي ذلك أو يصوّر ملذات النفس وعذاباتها، فإنّ ذلك يضحي مجرد «حكاية». أما الشعر عند ستييتية فله - كما رأينا - مهمة أبعد من ذلك بكثير. إنّه مختبر الأشكال والأنواع والصور. ولا يعني ذلك أبداً أنه مصهر تمزج فيه العناصر لتنتج مادة جديدة - بالرغم من إعجاب الشاعر وتأثره بالخييميائيين الذين يبحثون عن حجر الفلاسفة وبالصوفيين الذين ينشدون الطولية. إن ما يسعى إليه هو دواوين وكتب مقالة يشكل كل واحد منها لوحة فسيفساء تتجاوز فيها وتتفاعل وتتكامل قطعاً فنيّة وفكرية وثقافية ذات مصادر شتّى وهويّات محدّدة. إنّه «حوار حضارات». وكما أنّ «كل ثقافة هي حلم بالوحدة وبحث عن الوحدة»، فإن «كل حوار يحلم بالوحدة».

فسيفساء من الأسماء: «ذاك هو الليل يعلو في صوت هولدرلين أو نوقاليس، جون كلار أو مجنون ليلى، نرغال - وأيضاً هيراقليطس؛ جلال الدين الرومي

# صلاح الماسي...

جواد صيداوي

قاس صلاح ستيتية في شعره الماسي.

قاس على نفسه وقاس على قارئه.

إنه يتجنب المعنى القريب، وإن كان ذا بُهرج ليذهب بنا، عميقاً، في رونق الليل، وفي أغوار النفس المظلمة - المضيق، ليقبض، بعد العناء العذب، على الجوهر المشع ببراءة الطفولة وطهر الوجود.

إنها الأصالة بمرتقاها الصعب.

«إذا كنت تريد النور- يقول جلال الدين الرومي- فاجعل نفسك لائقة بالنور».

وإذا كنت تريد الشعر، يقول صلاح ستيتية، فاسمُ بنفسك إلى ملكوت الشعر. لماذا هذا العناء كله؟

ما جدوى هذا الألم المرصع بالشيق؟

وما جدوى تلك النشوة المسكونة بالموت؟

إغراء الخلود؟

هداية الروح إلى نور ذاتها؟

اختراق الحجب، جميع الحجب، بومضة إشراق واحدة؟

بلوغ الإنسان غير المرئي، الإنسان الكلي، إنسان الروح؟

إنها الغباوة بعينها. الغباوة القدسية الخلاقة.

يقول المتنبي: سبحان خالق نفسي كيف لذتها

في ما النفوس تراه غاية الألم

إنه السعي الأزلي، نفسه، إلى «أن نكون أو لا نكون»، السعي العنيد الجامع إلى تزيان الألم: ألم المعاناة، وألم الأرق.

«إن جميع الأساطير، إذا كانت عظيمة، جميلة، وراسخة في نظامها الكوكبي، إنما تولد في الليل، فهي مواليد الأرق. فحين يكون النعاس قد ملا بعلفه أسطبلات العالم وحظائره، يلمح ذلك الأرق، المجافيه النوم، نغماً خفيفاً يلوح كجرح في بلور الوقت، ثم يعظم، يتقدم حتى لحظة اللاتوازن المبالغ، في قمة الظلمة القائمة، وحتى الانفجار الرائع: هذا المطر من الدمع!».

يقول صلاح ستيتية في حديثه عن جورج شحادة: «هذا المطر من الدمع.. أي أرض سيوقظ؟ وأي الرغبات يلقي؟»

الجواب نجده في آثار الشاعر. فلو نحن تعمقنا تلك الآثار تعمقاً دقيقاً لوجدنا ملامح التراث العربي - الإسلامي نابضة بزخمها، كله، في شعره وفي نثره على حد سواء. وهذا ما أشار إليه نجم الدين بامات في قوله: «... وصلاح ستيتية بصفته رجلاً من حوض المتوسط، نراه يستعين، في كتاباته، بكل موارد اللغة، من الشرق ومن الغرب، في أونة واحدة. من الغرب تأتيه جميع مزايا الإبداع الكلاسيكي، باللغة الفرنسية، والمتراكمة خلال قرون متعاقبة، مع القواعد الصلبة لتلك اللغة. ومن الشرق، من اللسان العربي القديم، تأتيه، عن وعي منه أو عن غير وعي، كنوز سرية الألوان، محفوظة بعناية فائقة، من الإبداع الكلاسيكي، والقواعد اللغوية التي لا تقل صلابة عن تلك».

وبعد

هنيئاً لصلاح ستيتية جائزة الفرنكفونية الكبرى

إنه لجميل أن ينال مبدع من مبدعينا مثل هذا التكريم الرفيع من الآخرين. ولكن الأجمل ألا يأتي تكريمنا نحن لمبدع من مبدعينا مجرد صدى لتكريم الآخرين له.

أيها الشاعر الصديق

لقد اتعبتنا، قبل خمس سنوات، يوم جئت تحدثنا عن قروود الروح الذين يدنسون براءة الوجود وطهارته، وعن السعي الدؤوب والشاق لبلوغ جوهر الأشياء، وعن خبط أقدام الجند الزاحفين، تحت نصر، ليستلوا «الماء البارد المحروس»، ويأخذوه. لماذا لا تدعنا وشأننا؟ لماذا لا تدعنا في انخدالنا العذب؟ لماذا لا تدعنا نتسابق إلى كسب مرضاة الغاصب، غاصب الأرض والتاريخ، غاصب الماء البارد المحروس والماء الحار المباح في أن معاً؟

أيها الشاعر الصديق

وإننا لفرحون، اليوم، بما تحمل إلينا من تعب جديد يوقظ، في أعماقنا، هذا السبات الكئيب. فالشعر ثورة أو لا يكون، وإننا الغاؤون...

- وايضاً شكسبير؛ ألف ليلة وليلة -

وايضاً بورخيس». لكل من هؤلاء صوته

وهويته، مهما وجد بينهم من قواسم

مشتركة، «فالتشابه ما هو بالهوية،

والهوية ليست للمتشابه... إن خلاص

الجميع، الخلاص الروحاني والأخلاقي،

يمر عبر الهوية المميزة لكل منها».

وفسيفساء من الحضارات الشرقية

والغربية، القديمة والحديثة، تتداخل

إنجازاتها الفكرية والثقافية والفنية

وتتمازج، محتفظة كل منها

بخصوصياتها ومميزاتا.

وفسيفساء من الأنواع والموضوعات

يتشكل منها نسيج كل واحد من كتبه،

إذ يضم أحدها - Le Nibbic - على

سبيل المثال أربع عشرة مقالة تراوح بين

«دائرية القول العربي» و«وصف مهاجر»،

و«الملح الآخر»، و«بدر، في موته»، و«فلاح

في إقطاعة»، و«مانديارغ»، و«موقع

أدونيس» والمتوسط، إلخ...

وفسيفساء من الصور الأدبية المبنية

على الطباق أو الإرداف والتي يضج بها

شعره ونثره، على مثال «الذهب الأسود»

و«الصفاء المظلم» و«الغياب الحاضر»

و«شمولية حضور العدم» و«المرتحل

الباقى»، و«اللاأحد» و«اللامرأة»

و«اللاموت»... واللائحة هنا لا تنتهي.

فسيفساء من كلمات وصور تغلي،

تتدافع، تتنافر وتتجاوز وتتصاحب لتشكل

مادة قول جديد يتجه عكس التيار مفتشاً

عن بابل حديثة تعود الألسن لا لتبليبل، بل

لتلتقي فيها وتتفاهم وتبني مجداً للكلمة،

مجد الإنسان المنفتح على حضارته وعلى

ثقافة الكون الفسيح، والعامل على إحلال

الحوار نهجاً للتعامل والتفاهم بين

الشعوب.

نعود إلى الليل:

«إن الجانب المظلم الكائن في اللغة هو

جزء الليل الكامن في الإنسان. شاعر هو

ذاك الذي يحاول، بتلمس أعمى، أن يقرب

الليل من الليل وكأنه يجمع بين تنفسين.

عودة إذن إلى التنفس العاشق، تناغم

وتداخل النفسين ليصبحا، واحدهما

والآخر، واحدهما في الآخر، نفساً وحيداً.

ولكن عملية الشعر ليست سهلة، ولا هو

بالسهل ذاك الميزان التنفسي».

## صلاح ستيتية

## والتوازن الصعب

بين

## الفرانكوفونية والأصالة

ليس مستقيماً... «أور» طريق، ربما لا نهاية لها؛ إنها «الطريق» بامتياز، تلك المؤدية إلى اللامكان حيث يمكننا فحسب تخيل التماس النهايات بالبدايات.

يصطحب ستيتية، في مسعاه الوجودي إلى «أور»، إلى «كهف الأصول»، إلى «شعلة الكهف»، رامياً أعمى، أو ربما كان هو نفسه ذاك الرامي الأعمى. فالمهارة هنا أن نرمي السهام لا أن نصيب. فالساحة مليئة بالطرائد التي لا تراها إلا بصيرة الأعمى لا بصر الذين أعمتهم الوقائع والماديات. ألم يقل إن مادة الشعر هي في إيقاعاته المتوافقة وبريق لمعانه؟. ولصلاح ستيتية في هذا المجال كلام على علاقة الواقع باللسان، وتأملات قد يستغرق الغوص فيها وقتاً طويلاً دون بلوغ حقيقة ماهيتها؛ ذلك لأن كلامه على هذه العلاقة «مُبهمٌ وغامضٌ» كما يؤكد هو (الرامي الأعمى).

في بحر هذه التأملات، تحتل الثقافة والحوار - إما جهراً وإما توريةً - مكانة محورية: «فكل ثقافة هي بحد ذاتها حلم توحيد، بحثٌ عن التوحيد»: هذا ما يقوله ستيتية في معرض تأكيد أن الحوار - وحوار الثقافات بالتحديد - هو أيضاً وفي الأساس حلم بالتوحيد. إلا أن عقبات دون هذا التوحيد تجعل من حوار الثقافات استلاباً يخسر فيها من يسكن منزلة الآخر أمله ليسقط في اليأس. ولكن ما يوحد بين المحاورين هاهنا واحدة. فيصير الحوار محاولة استكشاف لطبيعة الهاوية التي تحيط بالآخر وإيرادته في التقدم نحوها والنظر إلى قعرها بانحناء.

في بحثه عن كنه الشعر والإبداع - وهو بحثٌ محفوف بالخطر - ليس غريباً أن تحتل ثيمات الموت والظلمة والدوام

يموت، عند أبولينير، الخريف المريض في غنى الثلج والثمار الناضجة... فصلاح ستيتية، مع قلّة من أمثاله، يصرّ على الاعتقاد بأن الخلاص موجود حيث تختبئ الأصول والجذور... وبالتالي جوهر الذات. وللذات كفاية وسيلة وحيدة هي اللغة، وعندما تتماثل الغاية والوسيلة يصبح «التمهّن على اللغة تمهناً على الذات أو انعكاساً كاشفاً له».

لعل هذه هي الطريق إلى «أور»... إلا أن الطريق التي يسلكها وصولاً إلى هذا المكان الأصلي ليست جغرافية ولا تاريخية ولا تراثية بالمعنى الضيق للكلمة... إنها شبيهة بالطرقات التي يسلكها أبطال الحكايات الخرافية السذج ولكن العميقو الإدراك بخبايا الكون والأقدار. لذا لا يقاس نجاحه أو فشله بمدى اقترابه منه ويلوغه الهدف المتواري - إذ إن «أور» سراب متراجع دوماً - بل يقاس بما راكمه من صور وأفكار - من كنوز - نشرتها على هذه الطريق تجارب من سبقه من حجاج «أور». نجاحه مرهون في أخذه أكثر الدروب ثقلًا وغنى... وطولاً: الدرب الذي طبعته خطى كبار مبدعي الكون... من نوفاليس إلى بونفوا مروراً بجلال الدين الرومي والحلاج وأيضاً بمن نسي أن يختم عمله ويوقعه فاستحال العنوان مرادفاً للاسم مثل كتاب الف ليلة وليلة... إنه حقاً أكثر الدروب بعداً لأنه

ثمة ميزة في أعمال صلاح ستيتية النثرية هي أنها لا تصلح للاستعمال - أو الاستهلاك - الأكاديمي. فهي ليست تحليلات أو دراسات أو أبحاثاً تحمل منهجاً أو طرائقيات. أما موضوع هذه الكتابات فواحد ومتعدد في آن، لدرجة أنه يسهل القول بأن لا موضوع ظاهراً ومحدداً يجمعها سوى تلك الرغبة الجامحة في سبر أغوار تزداد ظلمتها كلما انكشف بعض من جوانبها...

إنها كتابات من الصعب ضبطها وبالتالي تصنيفها في نوع... فصاحب الكتابات هذه يبقى شاعراً مهما تعددت أعماله غير الشعرية وتكاثرت... فهي ملاحظات شاعر على الشعر والأدب، تأملات على الإبداع والخلق، رحلة أخرى من تلك الرحلات التي اعتاد الشاعر القيام بها وقد أرتأى أن يستبدل لهذه المرة الوسيلة الشعرية بوسيلة أخرى لا تقل شاعرية، أي قدرة على الكشف... كتابات يستقر فيها الشعر موضوع الفعل بدون أن يستقيل من دوره كفاعل.

ففيما يوهنا بأنه ذاهب إلى «أور» حيث بداية كل شيء وسببه، إذا به يعلن في منقطع من رحلته الطويلة أنه لم يره، بل حلم به ولا يزال... «أور» هو المكان الجوهرى، موطن الشعر، نقطة الابتداء والأصل... فالانتقال إليه هو كالانتقال إلى «الحالة الشعرية» كما يقول سعيد عقل أو كالانتقال من «الكلام المباشر» إلى «الكلام الجوهرى» على حدّ تعبير مالارميه.

بحثٌ عن الفضاء الأولي للشعر وللمعنى حيث بإمكان «الغاية تبرير الوسيلة» لأن «الغاية هنا بلا دنس» ولأن الليل في «أور» أسود وأبيض في آن، فالنار لا تُصنع إلا بالثلج!... مثلما

**احتفالنا اليوم بشاعر  
تذكره غيرنا وكافأه... هو  
نموذج لقبولنا بخطاب  
الفنرب عنا!**



ونقيضاتها، ثيمات الحياة والنور والثبات، مواقع مهيمنة في جدليات صعبة إن لم تكن مستحيلة، يعبر عنها بصور قد يراها «النثريون» مثلنا في غاية البساطة: حوار التربة والشجرة، الزيت والزيتون، سر القنديل، العصفور والطيران إلخ... كيف لا صلاح ستيتية نفسه يقف على حافة هاوية تكثفت فيها التناقضات، في نقطة تدافع الثقافات كلها، في نقطة ضيقة لا تتسع حتى لواحد، إلا أنها المكان الوحيد الذي يمكن الإطالة منه على الكل.. إنه مكان الفرنكوفونية حيث يلتصق خطر الاستلاب بفسحة الإطالة المنيرة على الغير. توازن متقلقل على صورة توازننا الاجتماعي الصعب ولكن المحتم...

لذا لا أستغرب عودته المتكررة كرجع الصدى إلى ادغار آلن بو أو إلى صور ترجعنا إلى هذا الكاتب الذي بنى أعماله على تخوم الواقع والخيال، على الحدود المنتهية للواقعي والمتاخمة للغرائبي. أتذكر قصته «هبوط في المايلستروم» التي تدور أحداثها عند حدود الكون في أبعد نقطة من القطب الشمالي حيث، من حين لآخر، تقوم دوامة بحرية مفاجئة لتبتلع البواخر والناس إلى غير رجعة. رجل واحد ينبج، بلعبة توازنات دقيقة، في التمكن من الدوامة المميته فيعود إلى سطح الماء بعدما شاهد ما في القعر من أسرار. هنا اكتساب المعرفة لا يقود إلى الموت كما في كل القصص، من التوراة إلى الرجل ذي الحية الزرقاء مروراً بالعديد من سير ألف ليلة وليلة. يعود هذا الصياد إلى الحياة وقد علأ الشيب رأسه دلالة على اكتسابه المعرفة. فإذا كان الموت - أو الاقتراب منه - مقياس المعرفة بالنسبة إلى إدغار بو، فهو أيضاً مرجعية الشعر بالنسبة إلى ستيتية. لا شعر بدون الموت. لكن هذا الذي انتصر على الموت لا يمكنه إيصال ما حصل له إلى الآخرين إلا إذا صعد بهم إلى قمة جبل عال ليملكهم دوار في اللحظة نفسها التي تبدأ الدوامة في البحر، حينها يقص عليهم تجربته الغريبة فيفهمونه ويصدقونه. إن السيطرة على الدوار الداخلي وحدها قادرة على جعلنا نرى ونفهم الهاوية والدوامة اللتين

تحيطان بنا. «فالتبيعة» - كما يقول ستيتية - هاوية، أما قوة الإنسان فتكمن في مقاومته لدوار الهاوية والحد من جاذبية الهوة التي في داخله.

لهوة هذه أسماء عديدة ومختلفة، منها الاستشراق والتثاقف. نقترّب هنا من معضلة المثقف العربي اليوم وفي محيطه العربي بالذات: رفض أو قبول صورة العربي التي رسمها المستشرقون. ففي مرحلة تقوُّع العرب على ذاتهم وفقدانهم لوسائل تنقلهم وأدواتها - كما يقول ستيتية - في الجغرافيا الثقافية العالمية، أمقدورهم تجبّ القبول بالصورة التي يمدّها المستشرقون والمستعربون عن العربي... هنا يلتقي ستيتية مع تودوروف الذي لاحظ في مقدمته لكتاب الاستشراق لإدوارد سعيد، أن خطاب الاستشراق في الغرب لا يقابله خطاب «الاستغراب» في الشرق... ففي الشرق وفي العالم العربي والإسلامي لا نزال نرفض الآخر دونما إثبات، للذات.

يحاول صلاح ستيتية الرد على هذا التساؤل الذي يطرحه هو بنفسه وعلى نفسه، فيرى أن في الأشكال الجوهرية التي خلفتها الثقافة العربية تصوراً للعالم يتخطى اللغة وعناصرها من صوائت وصوامت ومقاطع لفظية وأوزان... كما يرى أن الشعر ليس مجرد زائدة فطرية للغة ما، يمكن معالجته دلالياً وصوتياً. فللشعر هيكلية متوالية غير معلنة وغير مرئية، إنها الفلسفة، أي علاقة الشاعر بالكون. هذا الشكل الجوهرية المجرد، هذا التصور للعالم، هذه العلاقة بالكون، هي الإرث الذي خلفته الثقافة العربية. وهذا الإرث يمكن نقله إلى ثقافات العالم وبلغات العالم.

موقف صعب ودقيق....

ففي عالم عربي متخم بالعموميات

**الفرنكوفونية حافة هاوية:**

**فيها يلتصق خطر**

**الاستلاب بفسحة الإطالة**

**على الغير**

الفارغة، يشده التراكم الكمّي لا التهديب النوعي، ويتشدد بالترداد الممل لشعارات - لم تعد تقنع حتى مطلقها - متلذذاً بكتابتها على قماشات غليظة تشوه جادات مدننا وشوارعها.... في عالم عربي كهذا لا أرى لدقة موقف ستيتية ورهافته مكاناً. فالذي عرف أن يتوقّف عند الليلة الواحدة بعد الألف ليدخل من الحدود المنتهية للقصّة إلى داخل الخيال والعقل العربيين بحثاً عن الشكل الجوهرية الذي يؤسّس خصوصية فلسفة العربي، هو إنسان من القرن العشرين يعي مأزقه الحضاري ويحاول اللولج إلى ذاته من أكثر المواقع دقة، فيما مواطنوه لايزالون يسبحون في مستنقع الليالي الألف.

لنعد إلى «أور» الذي حلّم به. إنه مكان ملتبس، «موطن قوة الكون»، أي مركزها، و«حاضرة خيالية على مفترق الأزمنة والمسافات». «أور» هذا الموجود في تخوم التاريخ والجغرافيا، لعله المكان الوحيد الذي منه ندخل من جديد عالم اليوم بعدما خرجنا منه - أو أخرجنا كما يصّر البعض على القول - في غفلة من زمن صار سحيقاً.

لم يكن همّي أن أعيد قراءة ما كتبه صلاح ستيتية حول الشعر والثقافة بلغة أقل قوة ودقة وجمّالاً من لغة صاحب الرامي الأعمى وحملة النار واللييلة الواحدة بعد الألف وأور في الشعر، إلخ... بل سعت أن أتلّمس ما دفع به إلى هذه المغامرة، خاصة وأن في تجربته ما يعكس قلقنا وتردّدنا وشكوكنا.

كلمة أخيرة لا بد منها...

الشاعر الذي نحتفل به اليوم لأن غيرنا تذكره وكافاه بجائزة... هو نموذج لقبولنا بخطاب الغرب وبالصورة التي يرسمها عنا... هذا الشاعر والمفكر ليس سعيداً - على ما أظن - لأن اسمه أدرج في برامج احتفالية مختلفة...

فسعادتُه الفعلية هي يوم يرى أعماله الكاملة ملحوظة في برامج أقسام الآداب في جامعاتنا... بذلك يمكنه نقل قلقه إلينا وإرساء أسس تفاعل نحن بأمس الحاجة إليه.



## وضع المرأة عند صلاح ستينية

### وفاء بري

#### ترجمة: عفيف دمشقية

هذه المحاولة - الإغراء لوصف امرأته: فتارة تبدو هذه المحاولة وكأنها عماد الرغبة الجسدية ورمزها وصورتها المجسمة، وكأنها طوراً أصل الحنين إلى نوع من الطهر الذي كان في البدء، والذي هو شريك لا بد منه في سعيه لتحقيق المعرفة.

«عن طريقك أنت يا هيلانة تعلمت أن أتعرف إلى ذاتي (..) وعن طريق هيلانة وحسب كنت قد تعلمت أن أتعرف بعض الشيء إلى باسيل» (صديقه).

وسنبدأ بإدراك هذه الصورة للمرأة التي يرمينا بها ستينية، كما يُدرّ الرماد في العيون، في كل مرة يتحدث فيها عنها، أي الكائن السطحي الذي لا وجود له إلا عن طريق هذه الرغبة التي يوحى بها، والتي ليس لها أي سَمَكٍ شفاف نظراً لدرجة فراغها البالغة: إن «هيلانة» - زهرة - بهيمة، «فارغة وباردة»، «خفيفة ومنفتحة»، «لا جدوى منها مثل كوب ماء».

ومع ذلك لا تنفك هذه المرأة الفاقدة الذكاء تحاصره وتمارس عليه فتنة مأسوية ربما عوقبت عليها في النهاية بالموت.

وهذه المرأة ذات التُرس «الضيّق القوي» بين فخذيها هي عماد هذه الرغبة الكامنة طويلاً في أعماق نفسه، العارمة إلى حدّ التعبير عن ذاتها بانفجار مدوّ، بل بزلزال: «ها هي ذي شمس بُطني ترتفع بفضاظة ولن تلبث أن تنفجر في سمّتها بفعل الصلابة الملهمة التي تتمتع بها أصابعك».

كذلك يقول الزوج متحدّثاً عنها: «إنها لتخشى لشدة عُفْ شهرتها أن تظهر بعض الصُدُوع حيث يُمارَس أكثر الضغوط سواداً».

ولا بد في عالم الأهواء والشهوات هذا من اللون الأحمر، لون النار، لون اللهب، لون التحدي، لون العنف: «بين

أحياناً في الموضع الذي يكون فيه بالذات مَحَطُّ إعجاب: وهكذا فإن عمليتيّ بحس المرأة حقّها وتقديرها حقّ قدرها سوف تتقاسمان على امتداد الرواية مسرح روح الكاتب.

وتنقل الحكاية الانطباعات والآراء والرؤى التي يشكّلها ميت «استثنائي» هو الراوي، مراقباً من خلال نمط كينونته الجديد مجرى الحياة اليومية الرصين، وذلك عبّر امرأة، امرأته «هيلانة»: «ولسوف يمرّ خلال ذلك المجرى في كل لحظة كشف حساب بحياتهما الزوجية. والحياة والموت هما، في هذه الرواية، في تفاعل مستمر، بل في شبه تناضح وتنافذ، نظراً لكون الحياة يمثلها ميت، زوج «هيلانة»، والموت تمثله «هيلانة» الحية التي تذهب وتجيء داخل الحكاية، على طريقة المروّصين في أغلب الأحيان، ونادراً ما تستخدم في الحديث الأسلوب المباشر، وتفكر قليلاً أو لا تفكر قط لأن الزوج «الراحل - المقيم» اغتصب منها الكلام والتفكير، وقد أخبرنا بذلك منذ السطور الأولى عندما زرع فينا الشك بقوله: «لقد تصوّرت، هل تصوّرت؟» بل قد يبلغ به الأمر أن ينتزع منها إرادتها: وعليه فإن الرجل يتمثل لنا وكأنه مصاص دماء لا يستطيع البقاء إلا من خلال المرأة: «لا تظنّيني منقطعاً عنك (..) ينبغي عليّ أن الازمك للاحتفاظ بالغُثم (..) وما أنتظره منك من الآن فصاعداً يا «هيلانة» (..) هو أن تكوني الجسد الذي أريده لنفسني في الدنيا».

ولسوف يحرك الراوي الدائم الحضور، المتعدّد المعرفة، امرأته إلى درجة الإيحاء لها بالانتحار. وستموت «هيلانة» في النهاية.

وهناك نزعتان تدفعان بالراوي في

لست لأدعي، خلال الوقت المتاح لي، تحديد العلاقة التي تربط ستينية بالمرأة أو تفكّه من إسارها؛ فقراءة كتابات ستينية تعني سلفاً الإيغال في رمال متحركة. والثقة والاعتزاز الساذج الناجمان عن القناعة بامتلاك المعنى الذي توفره المعجمات ينسحقان معه إلى الأبد. فساجرُ الكلمة هذا يعكس أماننا سلسلة من الأحاسيس والانطباعات المتعاقبة المستمدة من سجلات مختلفة ومن احتمالات معان تبلغ حدّ الإصابة بالدوار، ومزاجية بين المفردات التي تعتبر الدلالة أمراً ثانوياً وتقصد أول ما تقصد إلى إزعاج القارئ في أعماق أعماق أحكامه المسبقة.

وعندها تنزلق كلماته من بين أصابعنا وتهرب الصورة من بين قضبان أهدابنا ونغدو بكماً عُشياً، ولكن - ويا للمفارقة! - بلغاء نافذو البصيرة.

وما كانت روايتنا اليوم لتُفكّل من هذا الشرط من شروط الكتابة عند ستينية. فاستقراء امرأة Lecture d'une femme تتبدى استقراء للمرأة، ومن خلالها للرجل، للحياة، للموت، للفن، للحرب، للطفولة، حتّى وإن لم تُقارب بعض هذه الموضوعات إلا مقاربة خفيفة.

وعليه فإنّني سأكتفي في هذه الدراسة بتتبّع مفهوم الكاتب للمرأة «الشرك الجميل والطريدة الجميلة»، على حدّ قوله؛ وهو مفهوم تناقضي، بل أقول نزاعي، مصنوع من تجاذب وتنافر، من إعجاب إلى حدّ السعي لبلوغ الاشتراكية واستخفاف مقسم بين الرثاء والاحتقار... مع ملاحظة الحضور الدائم لداء التشبّه لدى الكاتب، إذ يكون في منتهى الانبهار حيث يُخيّل بالذات أنه مرذول، وينقصه الاقتناع

## يستبدل ستيتية «شق المرأة» بـ«جرح المرأة»، فيسلك من هنا الطريق العكسي لجعل المرأة تستعيد حقيقتها الأخرى: «جرح» تتضمن إيذاء المرأة وإهانتها منذ البدء!

وعلى كل حال فإن ستيتية لا يحسم الأمر ويواصل بخس المرأة حقها من منظور الانتقام منها، من ذلك الشيطان الذي يسكنها والذي يسكنه هو ويجد صعوبة في طرده؛ إنه يسعى لاختزالها إلى حدّها الأدنى (أو حدّها الأقصى) الأضيق، إلى ثقب، إلى شق، وهو رأي يتنصل من علامته المؤلف على الفور بشاهد ليس له.

«لسوف يُصنّفني الشرق، ولو مدينة مقدّسة قائمة في الغرب، ممّن يبحث قضيه - حسب قول الديرغ-فيدا- عن شقّين مكسّوين بالشعر»، وتؤكد «هيلانة»: «أنا شقّ إن!».

وعليه فإنّ هذه المرأة التي تتسكّع في الغرب تمثّل أيضاً نساء الشرق، الشرق الذي تزيد من دلالاته الشحنة الرمزية المتمثلة في اسم «هيلانة» الذي يُحيل على إمبراطورة بيزنطية هي إحدى صور الشرق الأسطورية.

ومن جهة أخرى فإنّ كلمة شقّ تُستبدل بكلمة جرح، وهو موضوعة عزيزة على قلب ستيتية بكل ما فيها من شحنات بدنية وأخلاقية، الأمر الذي يُشعرنا بانزلاق الأرض انزلاقاً خفياً. وعندها تُعرّف الأنوثة بأنها شبيهة بـ«جرح غسقي».

صحيح أن كلمة جرح لم تصبح بعد من الكلمات التي تقدّر الأشياء حقّ قدرها، إلّا أنّ ستيتية سوف يسلك من هنا الطريق العكسي لجعل المرأة تستعيد حقيقتها الأخرى. فهذه الكلمة تتضمن بعضاً من التعاطف، وتطمح إلى التعبير عن إهانة، عن ضربة موجّهة منذ البدء إلى المرأة، عن إشارة إلى ضعف، إلى دونية. فـ«جرح» تكشف عن عدوانية، عن رغبة مكبوتة في الإيذاء، إيذاء المرأة.

يجري كل شيء إن كان لو كان على الرّهان المأسوي الذي يعقده القدر أن يدمل مع ذلك جرحاً لا تمكن معرفته، جرحاً رمزاً الأول المنجّب لجميع الأساطير المتعلقة بنشأة الكون هو التقسيم الجنسي المُبهم المؤثّر حتّى في أعماق الذهن. ومرة أخرى تجد المرأة نفسها وقد أنقذت بسحر الكلمات، ويتحوّل الجرح بشكل

نقية قبل لقائها «الشيطان»، والذي نجد فيه «هيلانة» العذراء «صبيّة من بلور» «مجنّبة ومبرأة من الصدمة القادمة».

وفي النهاية، قبل موتها مباشرة، تعود موضوعة الطهر للظهور بشكل وسواس وكأنّها لتسويغ انتحارها:

«تشكّلت كلمة كيلا تلبث أن تختفي تحت السحابة الهائلة: طُهر (...) نقيّة؟ هل كنت نقيّة؟» (...) وتبتلع طويلاً بعض الريق ثم: طاهرة، دنسة؟ وتستسلم للانسياب فوق الوسائد. طاهرة؟ دنسة؟ وفي هذه اللحظة بالذات (أذكر بأن ذلك في نهاية الرواية) لحظة موت «هيلانة» الوشيك، يقرّر الراوي في نهاية الأمر بنوع من التواطؤ أن يدعها وشأنها: «لا لن أتدخل بعد أبداً في حياتك يا حبيبتي (...)».

وإذ غدا راضياً عن نفسه وقد حقّق إزعاجه مبتغاه فإنّ المرأة، رمز الجنس وحسب، مستعدة - وقد أمعنت الشهوة تشويهاً فيها - لتحطيم ذاتها، أو للاختفاء من الوجود، أو للتحوّل.

ولعلّ مفتاح العالم أن يكون هذه الزهرة من أزهار «إبرة الراعي» التي خرجت منها لحظة موتها: «في الأرض، فوق سطح البساط ذي اللون الموحّد نبتت زهرة. فمن أين لها إن هذا اللون الأحمر الذي كانت هي تحبّه عبقاً داخل ذاتها (...)» وما هي ذي هيلانة تنظر بدهشة الآن إلى إبرة راع تسعى وتكبر».

لسوف تعيش هذه الزهرة بعدها، أفيكون ذلك فيما بعد أمارّة من أمارات حياة أتمّ وأكمل، أم يكون شاهداً جانراً على عدم جدوى صنع هيلانة، وعجزاً من الكائن البشري عن التصرف؟ وتبدو الشهوة بعد كل حساب وكأنّها القدرة الوحيدة التي تديم الزمن وتخطّط للتشبّث فيه بالكائن. فالرغبة معناها الدخول في المعركة نفسها (الميوّس منها، بيد أنه لا بدّ منها) في وجه الموت. والمرأة التي تمثّل الرهان المزدوج في هذه المعركة، هي موت وحياة في آن، أو ربّما ألقت نفسها موضع وحدتهما السابقة واللاحقة.

ساقئها خرقه حمراء، فُبلّة حمراء حمراء»، وعندما يعطي الكلام في بعض الأحيان إلى «هيلانة»، فإنّما لتؤكد صورة الكائن الشهواني التي يضيفها عليها.

«أجل أنا حمراء من فمي إلى فرجتي»، ضاغطة بين فخذيّ على وردتي، على كوكبي».

كذلك فإنّ هذه الشهوة العنيفة بهيمية: إنها «غضبة دم» بدائية لا تنقصها التلميحات إلى عالم الغاب. وغالباً ما يكون الأمر في المضاجعة أمر «آلات فلاحه» هي «أسنان طويلة»، «كلاليب» يستخدمها «سرب من الكلاب» المفترسة. أفلا تكون مُخرّبة وسادية بما فيه الكفاية هذه المُناجزة الغرامية الحافلة بالناكفة المتطلّعة إلى تمزيق المرأة وكأنّها طريدة مبتذلة؟

ويثير غيظ ذلك العنف الشهويّ الثائر تقرير إخفاق: فهذه الرغبة تحمل في ذاتها تلاشيها، ويتكشف امتلاك المرأة عن عملية نزاع ملكية «وكان حبنا يا هيلانة يغدو بالابتذال بعد المضاجعة فكان بقالة، رفوقاً منهوبة، أفاويه فاسدة (...) جنوناً خامداً».

ولذلك فإنّه ما إن تشبّع الرغبة حتى ينقلب العنف على المرأة: يسعى الراوي إلى تجريمها ب خطاب طافح بظلال المعاني الدينية والاجتماعية. فالجماع مصمّم لإنجاب الأولاد، وإلّا فإنّه غير مُجدد. «لم أحمل قطّ من إنسان، [أنا] امرأة حمراء لا فائدة منها»، «امرأة تحمل زهرة بلا ثمرة».

وعندها تكون المرأة المنفعلة بالشهوة والفاعلة فيها خاطئة، دنسة. ولقد سبق في بداية الرواية أن مرّت من الراوي دائماً - بأن ترى هيلانة نفسها وقد اغتسلت «من تلك الاعوجاجات التي لا تحصى والتي تحتفظ المرأة عنها داخل ذاتها (...) بالسّرّ الأسود».

وبعد ذلك أيضاً يتكرّر التمنيّ نفسه تقريباً «بأن تفتح على جسدها الصنوبر الطهر». وتبدو فكرة الدنس هذه، مُجتمعة إلى الرغبة الجنسية، أثراً من آثار بعض المبادئ الدينية التي يحملها المؤلف معه. ومن جهة ثانية فإنّ الطفولة - المضمار المغلق في وجه الشهوة - هي وحدها في نظره عالم الطهر الذي تكون فيه المرأة

## عرب ستيتية بموضوعاته وصوره اللغة الفرنسية، فرمها إلى مرتبة لغة عالمية إنسانية؟

«لست أعرف شيئاً عن «هيلانة»، وعن نفسي؟»، هذا هو ما يقوله.

إن كل امرأة منظور إليها هكذا هي رمز نصف مُبهم لِسِرِّ ضائع: تكشف عما هو أساسي فيه بمجرد شهادتها بضياعه.

غير أن المؤلف، هذا العاشق رغم أنه، يدع أهمية المرأة في حياته ترشح بأكثر مما كان يريد لها أن ترشح. فهل نكون مُفَرِّطين إذا سقنا أنه اختار «هيلانة»، المرأة والحب والعنف، الشهوة الحمراء القاتلة، الحنين، ليكسو ذلك كله بُعداً آخر؟ إن «هيلانة» تجسد من حين إلى آخر الوطن الذي أقدم السفير على تركه. «لقد كنت كل واحدة من نسائي أيها الوطن»، ونتجراً نحن فنقول «لقد كنت امرأة يا وطني».

أفلا يكون ذلك «الميت الاستثنائي»، الحيّ تماماً، «الراحل - المقيم» على حدّ تعبيره بالذات، هو الشاعر المنفي بعيداً عن بلده، بلده المبهور الأنفاس لخروجه للتو من الحرب، بلده الذي لا ينفك يلازمه بالفكر والشعور «هكذا يطوف القلب حول المدينة الداخلية وقد تريّص بها المتربّصون من فوق أسوارها العالية التي لن تلبث أن تزول خضرتها»، أو «هكذا كانت تمضي أحلامي فوق بلد الموت هذا الذي كان بلدي وكنت أحبه كثيراً؟» أضف إلى ذلك أن هذا البلد ينتمي حين يوصف إلى الطبيعة المتوسطة حافلاً بهساتين البرتقال. «هذا البلد المدمر، هذه السقوف السوداء» (..) البحر المقابل الصاخب (..) ومع ذلك فقد كان هذا البلد وطني وكانت لي أشجار تفاحه.

زد على ذلك أنه يسهل أن نقارن بحرب موت الراوي الذي استعجل رحيله موتاً مروّعاً كابوسياً، وأنه يمكن أن يُفسّر موت «هيلانة» الهادئ بصحبة زهرة «إبرة الراعي» على مستوى آخر بأنه يشبه نداءً من المؤلف إلى مواطنيه بأن يدمروا في أنفسهم الدمار ليبعثوا بلدهم من رثاه.

ولكي نتحدث في نهاية المطاف عن صورة للمرأة مُشكّلة بفعل تربية وثقافة تقليديتين، ومُثَبِّتة في لاوعينا بفعل ديانة تُعتبر الرغبة فيها خطيئة ينبغي التكفير عنها بفداحة، فهل كان لزماً حقاً اللجوء

غامض إلى نقطة: «لأنه ما من شمال ولا جنوب، ما من يسار ولا يمين، وإنما فقط هذه النقطة التي كانت مركز الدوائر الماضية والآتية، وقد ألغى المكان إفضاء كل خط إلى داخله وانطلاق كل خط انطلاقاً خاطفاً منه».

وهذه النقطة الجاذبة ثم النابذة التي ليست جرحاً تُلغى جميع الاتجاهات وتغدو مَحَجّة وملتقى، وينبغي على العالم برمته أن يتركز فيها قبل أن ينفجر من جديد في جميع الجهات.

وها هي ذي المرأة التي كانت حتى الآن ضحية أفعيتها يُعاد ترميمها هي أيضاً داخل العمودية.

ففي مقطع لافت آخر يُعرّي الراوي «الجوكندا» تعرية تتخطى الحد المادي، من كلّ ما ليس من جوهرها المستعصي أشد الاستعصاء على الجسّ للإفضاء إلى حقيقتها البدنية. إنه يقول:

«ما عادت الـ «موناليزا» تخصّ نفسها، ما عادت تخصني (غدت نهائياً) الضحية الموافقة على عموديتها، الأخت المعزولة والموازية لكثيرات غيرها ممن هنّ من هنا ومن الخارج (..)».

وعليه فإن الرجل لم يعد العمودي الوحيد يتفوقه البدني والمكاني، مادام هذا الميت يعلّق على كل شيء من علياء سمائه. حتى إن المرأة لتوشك، وإن كانت عمودية بدورها، أن تُفلت من الرجل الموضوع في وضع يسهل معه فقدانه إياها.

«أجل إن كل عمودية توسوس في صدورنا وتُثقل منا..»

وهكذا تكتسب المرأة نوعاً من هوية، تصبح الشخص الآخر، لا تعود في نظر الرجل شيئاً مادياً، إنها تغدو مفهوماً مجرداً، أو بالحري موضوع تشوّق مُطلق، عبادة مستحيلة. تلك هي تجربة الراوي النفسانية والروحية، تلك هي حقيقته التي لا بد أن يكون قد مات من جرائها.

لكننا ندرك وهو يعرّي «الجوكندا» أنه لا يهتم للمؤلف وما يديه من البحث عن المرأة بما هي امرأة، لأنه لا وجود لها على هذه الشاكلة. فليست المرأة سوى اللعبة الحية للمظاهر التي بها يتوارى الآخر - عبر هذه المرأة - ويظهر في أن:

إلى لغة غير لغة الأم للتعبير عن ذلك التنازع بين المؤلف الشرقي المُستلم القادم من بيئة محافظة والمؤلف المزروع عند مُلتقى طرق الحضارات والديانات والمجتمعات؟

بلى بالضبط، فكما يلوح من المعنى فإن المرأة لا يمكن أن يكون إلا محتشماً أمام أمه، وهذا هو السبب الذي جعل اللغة الفرنسية تبدو للمؤلف «شكلاً آخر من أشكال لغته»، وخميرة مُثلى للاعتراف يستطيع بها أن يُطلق سراح المحظورات السجينة داخل ذاته ويفجر شهوانيته المقموعة بفعل النظام، وباختصار مكاناً براحاً أن يقدر أن يصرح فيه بحبه للمرأة، لجسدها، ويتيح له على هذا أن يُصالح أخيراً كيانه ومظهره، ومن ثم أن يُقيم في الوقت نفسه مسافة بين ما هو عليه وما يكتبه. ويقول لنا زوج «هيلانة» بعد مرور وقت قصير على موته المزيّف «لسوف ينبغي اكتشاف مفردات غريبة، وبلا ريب أزمنة فعلية جديدة ونظاماً تركيبياً جديداً. وإذا أمكن فليكن كلّ هذا أقلّ تقريبية من تلك اللغة التي استخدمتها هناك والتي كانت تتوافق بشكل سيئ (..) مع البساطة السريّة لما عيش وُؤوي. والمسافة بيني وبين نفسي اخترعتها كما حلا لي وأنا أراكم ميتاتر لتجنّب الفهم ومنع الصياغة».

إنه إذن توالّد كلمات من أجل الإلهاء، من أجل ملء الفراغ، من أجل العيش وحسب، أقلّ ممّا هو من أجل الدلالة. وفضل ستيتية المدرك بأن المعنى واحد موحد هو أنه ألغى الحدود بين اللغات والبشر؛ فلقد عرب بموضوعاته وصوّره اللغة الفرنسية بوساطة نوع خاص به من علم الكيمياء قديماً، إلى حدّ أن المرء يدهش من سماع الفرنسية وقراءتها جهراً.

وهكذا فإنّه رفع تلك اللغة إلى مرتبة لغة عالمية، أي إنسانية بالتالي، لا لغة موقوفة على البلدان الناطقة بالفرنسية. ولم يسبق قط أن كان كاتب ما هو حقاً حين يعبر بلغة أجنبية، كما كان ستيتية.

يا صاحب السعادة، لقد مُخِئنا، خارج نطاق جائزة البلدان الناطقة بالفرنسية، جائزة البلاد الناطقة بالعربية؛ لقد أعدت إلينا أنفسنا وأعدتنا إليها.



# كلمة الحب وحب الكلمة عند صلاح ستيتية

## بسم بركة

والمرأة كذلك كائن ثنائي الهوية. يجد الشاعر فيها حبيبته وأمّه في الوقت نفسه. الأم تحيطه بالحنان، والحبيبة يحيطها هو بالحب والعناية، فهذه الأخيرة لطيفة الروح، شفافة الجسم، صبية يعلو جسدها زغب فتّي. وهي كذلك كائن زائل يتوجّه حثيثاً إلى الموت. هذه الثنائية في صورة المرأة تنطبع في جسدها: لها جسد من ماء القمر، ولها كذلك جسد من لهب ودم.

وإذا كانت كلمة الشاعر تنتهي دائماً في أحضان المرأة، فلأنها تقع بين الرجل والكون. إنها حماسة ودمعة وكوكب مضى، وهي الخطيبة الصامته. وهي كذلك الكائن المتوحّش الغامض الذي ينبثق من غياهب الغابات السوداء والكون السديمي. المرأة إذن ذات طبيعة مزدوجة: إنها البنت الصغيرة ذات البراءة اليانعة واللطافة السمحة، وهي تختلف بذلك عن «فرد الفكر» الذين يفكرون ويحسبون. وهي كذلك دمية يختارها المرء مطابقةً لصورة تعشّش في مخياله، ولكنها رغم ذلك تبقى دمية لا روح فيها، فالموت والحياة مرتبطان ارتباطاً وثيقاً بحب المرأة: في القصيدة ٤٨ من الوجود الدمية، يتحدث الشاعر عن العشاق الذين «يصرخون ويمزقون طفولتهم» ثم يقول:

يندفع الأيل غير الظاهر:- رجماً  
فاتر الموت - ينام  
وفقاً للمرأة الجرح الطويل  
حيث المعنى يصبح ظلاماً  
وإذا أمعنا النظر في صورة المرأة في

## «النار لا شيء» لكن قمة النساء العقبة بحب في الكلام»...

غيباب الحب، الحب الذي لا يمكن الوصول إليه - إنها الحب وقد أصبح كلمة، كلمة «تصرخ الجسد المغلّق»، كما يقول الشاعر.

ولا بدّ هنا من التركيز على إلقاء الأضداد، في ما يتعلق بشعر ستيتية عامة، وفي ما يتعلق بالمرأة بشكل خاص. فشعر ستيتية يقوم على سلسلة من الأضداد: الماء والنّار، السلام والعنف، الموت والحياة. أمّا المرأة فهي مجردة بمعنى الكلمة: إنها مجردة من ثيابها، عارية، لكنها حاضرة بجسدها، وهي شفافة تغيب من أمامك لتصلك بالوجود والكينونة، فهي تمثل معنى التجريد كمفهوم فني. العالم فوضي وتشوش وزوال، إنه الرماد المبعثر من قلب الخلق. من هذا الرماد تأتي المرأة في صورها المتعددة وتجريدها المتسامي لتلتقط إشارة النّار وتبعث في القارئ صورة تخيلية قوامها البعث والحياة. فعملية الإبداع الشعري عند ستيتية، كما يقول أدونيس، هي «محاكاة لفعل الخلق، دلالة وحركة، وليست محاكاةً للشيء أو للمخلوق».

إن المرأة تُطلّ في القصيدة عبر صور أساسها بنية المجاز المرسل ومجاز الكلية: إنها موجودة بجنسها، بجسدها، وبأعضائها المبعثرة هنا وهناك في الديوان: أذنّها، نهدها، قلبها، حلقها، فمها، شفتها، رجلاها، ذراعها، فخذها...

من يريد أن يقرأ شعر ستيتية ليفهم شيئاً يكون قد أخطأ الهدف. فقراءة هذا الشعر لا تكون لفهم شيء أو أشياء من خلاله، بل للانصهار - بفعل الكلمة - في كُنه العالم عن طريق الحدس التجريدي والعاطفة المشتركة والمعرفة الضمنية. فالمنطق التسلسلي الواضح والبرهنة السطحية لا يفيان بالغرض الذي يصبو إليه ستيتية. وهذا في الواقع ما عناه أدونيس في مقدّمة ترجمته لـ «الوجود الدمية»<sup>(\*)</sup> بقوله إن الكلام الشعري «لا يعبر عن الأشياء أو الواقع، وإنما يحرك جزءاً غفلاً من الكون، أو يوقظ قوى خفية، ويشير إلى ما ليس معروفاً. فليس الشعر تعبيراً، إنه تأسيس. [...] إنه ممارسة كيانية للوجود» (٥ - ٦).

انطلاقاً من هذا الموقف سأحاول أن أبين إلى أي مدى ينطلق ستيتية من كلامه عن الحب، عن المرأة والوجود، عن الطفل والإنسان، ليبني صرحاً أساسه العمل على اللغة وحب الكلمة والكتابة الشعرية. وأعتمد في معظم بحثي هذا على ديوانه: الوجود الدمية.

عندما نقرأ شعر ستيتية نسمع هذا القول الخفي الموجود في الكلمات والذي يتمحور حول المرأة. فالمرأة سحر القصيدة، وهي مفتاح القراءة الشعرية. إنها الشعر نفسه. يقول الشاعر:

إمرأة تعرّت بالشعر  
تنطلق بيضاء إلى ثوب موتها  
يرى ستيتية في المرأة كائناتاً تهدف إليه البشرية، إنها منتهى التجربة الإنسانية. فهي عنده صورة مجردة، إنها الجردة التي تمثل تجريد الحب - أو

(\*) صلاح ستيتية، الوجود الدمية، ترجمها وأقدم لها أدونيس، دار الآداب، بيروت، ١٩٨٣.



الديوان وجدناها ترتبط بعنصرين: الرجل والطفل. نقرأ:

الرجل كذلك في جمال المرأة  
كمثل شيء لذاته كمثل وردة  
وتظهر المرأة غالباً في صورة «صبية»  
و«فتاة» و«طفولة نقيّة».

كمثل نجمة تنبض نبض فتاة  
نهدها الأسود طفولة المروج.

وفي مكان آخر:

أيتها الطفولة آيتها الحقيقية الشاردة  
في الياسمين

بحثاً عن ليل الجواهر

كذلك يكتب الشاعر في القصيدة ٨٩:

بريق الثلج يظلل بشرتها الثلجية  
ويغوص اسمها في خشخاش التيه  
الحب الحب توجهاً بالزهر  
وفي زغب جنسها يموت الموت  
ذلك أن حبيبها طفل السيادة  
رغبته الجميلة غارقة في ظلام  
الجدور

بين الحجر المحسوس العذوبة

بين كل حجر حول حيز العالم

إذا قرأت هذه القصيدة بكاملها  
فلأنها تقع في الصفحات الأخيرة من  
الديوان، ولأنها تعبر عن الصورة التي  
تجمع بين المرأة والحُب و«طفل السيادة»  
وانعدام العدم بفعل هذا اللقاء. ولا بد من  
التكلم هنا عن مبدأ التحول عند ستيتية.  
المرأة والطفولة والشاعر، ثم الكتابة، كل  
ذلك يأتي في حركة تبين العالم على مثال  
الذات، ولا يكون الهدف من ذلك تحقيق  
مشروع وإنما تبيان صورة، إنها صورة  
الكشف عن كنهه العالم. الهدف هو  
الوصول إلى الكلمة لا الانتهاء (الموت).  
ففي نهاية الديوان يبقى الأمل الكبير  
بالمستقبل المضي:

الحب يحلّ شعره العتيق. الكائن

يرتجف

نجمة مطر تشق الأفق

إذا كان الموت موجوداً في كل مكان  
من شعر ستيتية، فإن الكلمة الأخيرة  
للحُب والغيث والأفق المنير.

## الكلمة، الشعر، الكتابة

يستعير ستيتية من «رينيه شار» في  
إحدى مقابلاته العبارة التالية: «القصيدة  
حب الرغبة التي بقيت رغبة» ليؤكد على  
أن الشعر هو في الوقت نفسه إنجاز  
شهوواني وحسيّ ومحافظة على نقاء  
اللغة، وعلى عذرية الانفعال أمام العالم.  
كل كلمات الحب (الموجود والغائب،  
الممكن والمستحيل) تتحول عند القارئ  
إلى حب للكلمات. فقول الشاعر كان عند  
الإنسان العربي شكلاً من أشكال  
الوجود. وهو كذلك عند ستيتية. إنه  
الوسيلة الفضلى لاندراج الإنسان في  
كينونته. فالكلمة تصبح في فعل الشعر،  
في قولها إبداعاً وفي تلفيها قراءة،  
تجربة سامية ومشروع الكائن في بحثه  
عن الذات وعن العناصر الأولى للوجود.  
وما يُعلل وجود القصيدة، في رأي  
ستيتية، هو أن هناك من يقرأها، وأن  
الكلمات العادية التي لوي عنقها في فعل  
الإبداع الشعري قد تلفأها من لا  
يتصرف بالكلمة إلا في استعمالها  
اليومي. فمقابل وضوح الكلمة المستعملة  
وبداهتها وتلقائيتها، يضع الشاعر  
وضوحاً آخر أقسى ريمًا ولكنه أشدّ  
كثافة، فينسِف المعنى العادي ويكشف  
ضعفه ووهنه. وهذا ما يذكرنا بتعريف  
رولان بارت للكتابة الأدبية بأنها رفض  
وثورة.

وإذا كنت أتكلّم عن الكثافة، فلأن  
الكلمة عند ستيتية تلتصق بالحدس،  
بمعنى أنه ليس لها موضوع يقع  
خارجها، أو مرجع تعود إليه. فالشعر  
مليء كما يقول أدونيس: ليس فيه فراغ  
أو حيز بين الكلمة وما تقوله. الكلمة ذاتية  
في ما تقوله، وما تقول ذاتية فيها.

والواقع أن للشاعر ستيتية موقفاً  
مزودجاً من اللغة: إنه يشعر بجاذبية  
نحو الكلام وهو يشعر في الوقت نفسه  
بخوف من الكلام المُلقى جُزافاً. إنه  
الخوف من الرطانة، من المعاني المتكررة  
المحسوسة، ذلك أن المعنى يحمل خطر  
فقدان المعنى وغيابه إذا ازدادت الكلمات  
عدداً.

إن ستيتية يملك ناصية الكلام  
الشعري، وهو يملك اللغة الفرنسية من  
موقع عربي. «إنه يكتب الفرنسية بلغة  
عربية، أي بحدس إسلامي»، كما يقول  
أدونيس. إن التراكيب التي يبني عليها  
شعره هي تراكيب العربية (الأرابيسك  
التي لا أول لها ولا آخر) التي تمثل ذروة  
المحاولة البشرية في التمثيل التجريدي  
لديوان المخلوق في الخالق، والفنان في  
المُوحّد. هذه الوسائل العربية الإسلامية  
تسمح له بدمج الآخر في الذات، والمتعدد  
في الواحد، والظاهر في الكامن /  
الموجود. كل ذلك انطلاقة من هاجس  
أساسي هو وعي التجريد بالبناء  
التشكيلي - الجمالي.

وإذا كنّا نتكلّم عن البنية الجمالية  
للشعر عند ستيتية، فلا بد لنا من أن  
نذكر أن للشعر عنده ظاهرة أساسية هي  
الإصغاء إلى أوضاع الحياة التي تكون  
فيها الكلمة فعالة وأساسية. وقد رأينا  
كيف أن ثلاثية المرأة والطفل والشاعر  
تقع في أساس هذا الإصغاء.

ولكن للشعر عند ستيتية أبعاداً ثلاثة  
لا يستقيم بدونها هي:

١ - الشعر عمل على اللغة: فعلٌ  
كلام، فنّ.

٢ - الشعر إصغاء للوجود ولأوضاع  
الحياة، كما قلنا.

٣ - الشعر تأسيس علاقة بين  
القارئ/المتلقّي والكلمة/الوجود، وذلك  
بفعل القراءة/الكتابة. وسأشرح هذه  
النقطة الأخيرة.

الشعر علاقة بين القارئ والكلمة، لأنّ  
القصيدة وُجدت لِتُقرأ، ولولا القارئ، لولا  
وجوده (الممكن والواقع) لما كانت القصيدة  
ولما كان الشعر. فقراءة الشعر كتابة، إنها  
كتابة أخرى وإبداع معانٍ. وكلما ازدادت  
احتمالات القراءة ازدادت القصيدة سموّاً  
وارتفاعاً. فقراءة شعر ستيتية كتابة الموجود  
بالحدس التجريدي. والبحث عن القصيدة  
والمعنى في شعره بحثٌ عن الوجود، عن  
كينونة الإنسان في أعماقه. ليس الشعر  
إسقاطاً على العالم الموجود، بل هو كشف



للوجود انفتاح على العالم وتمثل لمكوناته الأصلية.

يقول ستيتية في ندوة حول «كلمات الشعر، كلام الأنبياء»:

«في علاقتنا بالكلام نُخاطر بتوازننا مع العالم. فبقدر ما يكون هذا الكلام معيشاً، بقدر ما يلتقي في ذاتنا بمكان التجذّر الأساسي. وليس هذا المكان مكان انغلاق، بل هو مكان انفتاح. الشجرة متجذّرة، وهي تنتصب واقفة، تبسط أوراقها في وجه العالم والكواكب: إنها حيّة». إنني أجد أنّ هذه العلاقة بين الكلام والتجذّر الأساسي للكائن، إنّما تقوم وتتأسّس في اتجاهين: اتجاه الإبداع (من الشاعر إلى الورقة البيضاء المنعزلة في ضوء الصباح، كما يقول باشلار)، واتجاه القراءة (من القصيدة إلى المثقفي الذي يضطلع بدور إعادة الكتابة).

وأسوق مثلاً على تعدّد القراءات التي تسمح بها كتابة ستيتية ترجمة عنوان الديوان: L'Être poupée: الوجود الدمية - الموجود (الكائن) الدمية، الوجود

دُمِيَّة، الوجود دُمِيَّة (كدمية)، إلخ.

كذلك كتابه الذي بعنوان: L'eau froide gardée أذكر أنّي قرأت ترجمة له: الماء البارد المحروس. أنا أفضل: الماء المحفوظ بارداً (فالشاعر يقصد بيروت، التي تستقي اسمها على ما يبدو من الآبار التي كانت تحيط بها وكانت تحفظ الماء بارداً خلال أيام القيظ).

ستيتية لا يكتب ليعطي المعنى بل ليفجر المعاني في قلب القارئ.

في النهاية، كلمة حول الديوان ككلّ. الوجود الدمية قصيدة كبيرة تندرج كلّ القصائد ضمنها. إنّها جملة واحدة، وعلينا أن نقرأ جملة واحدة، القصيدة فيها جملة والجملة فيها كلمة، والكلمة فيها حرف. لا يأتي المعنى في هذا السياق إلّا من حوار الكلمة مع جارتها، ومن تناغم القصيدة مع اختها. بذلك يتحقّق «تّهامس اللّغة» فيما بينها الذي تكلم عنه أدونيس. وبذلك يتحقّق أيضاً فعل القراءة/الكتابة الذي تحدّث عنه، فموقع القارئ يأتي بالذات في وسط بناء

هذه العلاقة بين الكلمة ونظام الكلمة، بين القصيدة والديوان.

قبل أن أصل إلى نهاية القول، أذكر قطعة لستيتية بعنوان «المنوع» يقابل فيها بين الصباح الذي يهدّد الليل (وهو شعلة القنديل الذي يضيء الصفحة البيضاء أمام الكاتب) وبين الواقع المحسوس لامرأة. يقول: «سلام المرأة وسلام الصباح يتحدان... الأوّل والآخر، المرأة واللّغة، المرأة والشعر، كوكب، الكوكب نفسه في كلّ لامعولية المعنى، فوق دجلة والفرات في جغرافية الهذيان». في عبارة واحدة جميع ستيتية بين الأبعاد الأساسية لشعره: الكتاب، واللّغة، والمرأة، والمعنى، والكون.

في النهاية، هذه أربعة أبيات من شعر ستيتية تلخّص علاقة الشاعر بوجود القارئ: ومن يقول الكلمات يكون يومها القوة التي تجذب جسد النار. والذي لا يقول شيئاً سيُزوّد بكلمات آخر، قالها في سبيل خلاصه.

## فجر الصورة

خية إلى صديقي صلاح ستيتية

أدونيس

- ١١ -  
لغة تخلق، هي أيضاً، طواطمها  
وتسيّجها بأسلاك من الضوء.

- ١٢ -  
كتابة يخفي العلم في شيعرها،  
خفاء العطر في الوردة.

- ١٣ -  
لغة هي التي تخلق الشيء:  
تُعطي صورته، فنياً، ومعرفياً.

- ١٤ -  
كتابة لا تقدّم «غذاء»: تقدّم  
الحافر للبحث عن الغذاء، - ليست  
حصاداً، بل حقل.

- ١٥ -  
كتابة لا تسرد، لا تروي: تُقيم  
في أحضان اللّغة، في حوضها  
الحميم - رَجِماً داخل الرّحم؛  
ودائماً على أهبة الولادة.

- ٦ -  
لن تعرف كيف تقرأه، إلّا إذا  
كنت تعرف الوقوف على شفير  
الكلام: الكتابة، هي أيضاً، غور  
سحيق من الضوء.

- ٧ -  
كتابته جسد يمشي بقدمي  
الليل من أجل أن يكون أكثر قرباً  
إلى الشمس.

- ٨ -  
تعلّم أن تالف الخطر فيما تتنقل  
بين دُروار كلامه.

- ٩ -  
تُشعر، فيما تقرأه، أنّ الزّمن  
أفراس من الكلمات.

- ١٠ -  
كتابة كمثّل حقل من البراعم  
تفتّح فيما تقرأها. ولها في كلّ  
قراءة تفتّح مُختلف.

- ١ -  
تتقدّم لغته في فجر الصورة،  
طالعة من ليل المعنى.

- ٢ -  
يُحنّي الليل عبر كتابته، احتفاءً  
بقراءتها.

- ٣ -  
يذوب المعنى في ماء الصورة:  
الشعر فِكْر، والفكر شِعْر.

- ٤ -  
يمدّ لك المستقبل يديه، فيما  
يُستقبلك حاضر كلماته.

- ٥ -  
للّكلمات في كتابته سرٌّ يأخذك.  
منذ أن ينجلي

ويغمرك ضوءه، يُسلمك إلى  
سرٍّ آخر.

## صروح الماء المشيدة أنوار ولع محروسة

«من سيخلص هذا البلد من طرق جنود يتقدمون تحت انتصار لانتزاع الماء البارد المحروس - واخذه»

Salah Stétié: *L'eau froide gardée*  
Paris, Edition Gallimard 1973, p.11.

### أولاً: في التراكيب اللغوية

تفاجأ قراءة قصائد ستيتية إن لم تُصدم بتلك التراكيب اللغوية الغريبة حتى الغرائبية. ويعود ذلك إلى جملة من العوامل:

١ - تأتي الغرابة قبل أي شيء آخر هنا في كون المحور النظمي، الذي تقوم عليه هذه التراكيب في تكوينها كما في ارتباطاتها، لا يكف عن استدعاء المحور الاستبدالي بصورة لازمة وضرورية. فتكوين الجملة والعبارة في القصيدة يقدم نفسه بدءاً ومباشرة خارج المعهود والمتعارف عليه، الأمر الذي يفرض تحويلاً وإعادة توليد لفقه الأساس الذي جاء هذا التكوين انحرافاً عنه.

إن جملاً مثل: «...الإله - خارج» و: «...» ثمة في الخارج واقفة، أذناها سوداوان، إيزيس» (ص ٤٩) قد تنحل غرابتها إذا نظر إلى الخط الاعتراضي لا بوصفه انقطاعاً في التعبير، بل إشارة للتمهل في الإيقاع أو لفرغ له قابلية الامتلاء حسب افتراضات القارئ. لكن جملاً مثل: «وأن بلوريات: هذا قيل تقريباً من قبل حشد بركب جماع كبيرة...» (ص ٥١) تبدو جانحة خارج القواعد المعروفة لتجترع صيغاً جديدة تعيد النظر في اللغة وتراكيبها في الوقت الذي تتطلب فيه مقاربة ومقاييس جديدة لفهم المرامي الدلالية التي تحتلها. قد يكون في الإيجاز - وهو حسب

الاحتياز نائية عن اليقين، وذلك ليس لغموض فيها وإنما في ما هو أبعد وأهم من ذلك لالتباس في التعبير لا يمكن تخطيه أو حسم وضعه نهائياً.

يتقدم هذا الالتباس كائنه الميزة الخصوصية في إبداعية هذه القصائد، إذ يبدو في أساس العملية الشعرية وضد تكوينها الداخلي العميق. فالعمل الشعري هنا أبعد ما يكون عن الفصاحة والبيان، بل إنه ضدهما. أنه يقوم على الإيماء والاختزال وينهض على الإيحاء المتعدد والإلماع المبهم. إلا أن الالتباس، عدا عن كونه أبعد من أن يقتصر على الشعر، ليس بحد ذاته خاصية شعرية، بل قد يكون عائقاً في وجه التعرف إلى جمالية الشعر وتلمس خصوصياتها. إنه في النهاية عارض وثائوي إزاء ما هو جوهرى وأساسى: تماسك النص في تكافؤ مكونات هو أحدها إلى جانب الإيقاع والتركيب والأسلوب والمعجم. لذلك لا يعدم الآخزون على الشعر الحديث غموضه وجه حق مزدوج: فإما أن يكون هذا الغموض منقطعاً عن العناصر التكوينية للعمل الشعري ويصبح بالتالي دليلاً على تهافت هذا العمل، وإما أن يأتي النظر فيه قاصراً عن بلوغ معطياته الدلالية والجمالية فلا يحيط بقصدته ولا يستوعب لوره وأثره، فيكون بذلك دالاً على تهافت المنهج المستعمل والرؤية المعتمدة.

لكن الالتباس الشعري يضحي سمة جمالية فارقة حين يتحد بنينوا ببقية العناصر التكوينية المذكورة. فهو إذاً لا يستدعي رحلة العبور إلى التصورات الأولى التي أطلقت، إلى ينباع الرؤية التي صير عنها، بقدر ما يفترض مغامرة الخوض في تيارات من التأويل متجاذبة ومتنازعة هي وحدها الطريق الأصح أو الأنسب وإن لم يكن الأقرب للتعرّف إلى دلالات القصائد ومن ثم لطرق أبواب شعريتها. لا يعود المطروح فك ظلاسم المعنى لبلوغ المراد، بل يصبح المطلوب تلمس أوجه الاحتمالات المتعددة لترجيح بعضها على البعض الآخر بناءً لدى تناسبها مع المكونات الأخرى للقصيدة، وبالتالي مساهمتها في التماسك الكلي والجمالي للنص الشعري.

ضمن هذا المنظور، يتقدم التعرف إلى وضعية الالتباس في قصائد ستيتية شرطاً لمعرفة لوره وأثره في بناء العمل الشعري ولجلاء بعض من دلالاته المحتملة.

ربما كانت أهم أسئلة الشعر تلك التي طرحت بصدد إبداعيته. فما من شعر خط درياً جديدة إلا وأثار ردات فعل تتنازع بين مؤيد متحفظ غالباً وبين منكر شاحب عامه ذلك أن أي إبداع، وبخاصة الشعري، إشكالي إجمالاً. وأشكالته تكمن في ما يتمثل فيه من انحراف عن السائد والمستتب. أنه مشير في هذمه يستقر المهيمن المستبد، ويثير في بنائه يدهش بما يأتيه من طرافة وغرابة.

الإبداع في النهاية حرية تتجسد ووجود يتحقق، كان الشخص لا يمارس إنسانيته في بعديها الفردي الخاص والجماعي العام مثلما يفعل ذلك في الشعر. لعل جوهر هذه الممارسة تكمن، لا في اصطناع الشعر اللغة للتعبير عن نزعات ورؤى وحالات يندر أن يتيحها سواه أو للتواصل مع فئات أو جماعات قد يصعب على غيره أن يبلغها، وإنما في هذا الجهد المتفرد في الانكباب عليها لا ابتكار وسائل مبتكرة في القول ورائعة في التأليف: هذا الجهد الذي جعل البعض يعتبر الشعر لازماً، غاية في ذاته لا يتعداها إلى أي وظيفة أخرى، خالطاً بين الأولوية والكلفة. على أن الأخذ بأولوية الوظيفة اللغوية للشعر لا يخفي تلك المساهمة الكبرى التي يؤديها من حيث توليده المستمر للغة إن على المستوى المعجمي أو التركيبي أو التصوري أو الدلالي. ربما هنا كانت عظمتها وكانت إشكاليته في الوقت نفسه.

الشعر الإبداعي كان على الدوام موضع إعجاب ونزاع، وقد تكون من بين مهام النقد والبحث مواكبة هذا الإبداع، لا بتوضيح موقع الإعجاب فيه والتعجيل بغض النزاع من حوله فحسب، بل أيضاً وانطلاقاً من هذا التوضيح بالذات من أجل تكريسه وبالتالي فتح الطريق لتجاوزه. وإذا صح أن الشعر العظيم هو الذي يثير الأسئلة الأكثر جوهرية، فإن المسائل التي يطرحها شعر صلاح ستيتية على قارئه تجعل منه شعراً إبداعياً راقياً.

ولعل في قراءة بعض من قصائده من الماء البارد المحروس *L'eau froide gardée* ما يسهم في التحقق من ذلك ويساعد في التعرف إلى خصوصية الإبداع الشعري لديه. الانطباع الأول الذي يولده الاطلاع على هذه القصائد أنها لا تعطي ذاتها من القراءة الأولى. وهي إن مكنت قارئها من نفسها فإنها لا تسلس له القيد أبداً، إذ تبقى على حذر قلق بقدر ما تبقى أبعاد فيها ومرام قصية على

مدخل

بعضهم حدّ البلاغة - ما يفسّر مثل هذا الحذف المترائي أو الخروج الظاهر في التراكيب ليصبح الإلغاؤ الوسيطة المناسبة للاستدعاء والإيجاء. لكنّ التراكيب التعبيرية عند سبتيتية تتميز بسمة أخرى لا تقلّ حيوية عن الأولى الوثيقة الصلة بها.

٢ - السمة الثانية في تراكيب قصائد سبتيتية قائمة في علاقات الإنسان التي تجمع في الجمال والعبارة بين متباعدات تستدعي بدورها العودة إلى المقبولات في حالات الحقيقة والمجاز لاستكناه المفارقات الأسلوبية التي تحملها التعبيرات المستحدثة والتراكيب الطريفة.

إن التراكيب التي تفتتح بها بعض القصائد مثل:

«لكن الكواكب العنيفة

أتلّت نسورنا على الطرقات

وعرّينا

تقدّم تحت ضباب من الندوب»

(ص ١٧)

أو:

«هناك ألم على الأخريات وأرامل

أولئك اللواتي يصرخن جانبياً تحت

الحديد

الالتماع الطويل ليدهنّ على القليل من

الأعمال» (ص ١٨)

أو:

«أخوات الموت الصغيرات

معطرات بهواء الأوطان

بدون سيقان ينتظرن الروح

وقوفاً، في ركبهن الماء المختصر» (ص

٢٩)... إلخ.

وغيرها في البدء كما في تضاعيف نص القصيدة تبين بقوة بالغ الاختلاف والتباعد عن تلك التراكيب المتوقعة في لغة ذات دلالة منطقية عامة، وتطرح بحدة مسألة التأليف القائم فيها، الأمر الذي يستدعي التوقف عند الاحتمالات المتنوعة التي تشكل منها المصادر الأساسية أو الروافد الرئيسية لهذه التراكيب في صيغتها النهائية؛ علّ هذا التوقف يوضح البعد الفعلي بين المعهود والمبتدع ويؤمّن بالتالي إلى الفضاء الدلالي والجمالي القائم فيه و/أو يبرز الخلفية التي تستند عليها آلية إنتاج هذا المبتدع بالذات، فتكون سيرورتها دليلاً في تلك الماتمة المستقرة في ظاهر التأليف على الكثافة الشعرية الكامنة في أعماقه.

ضمن هذا المنظور تبدو بعض التراكيب الغريبة وكأنها تحيل على أصول انزياحها فيستوي في ترجيح بعض مصادرها منطقاً انتظامها، وينفتح بالتالي باب استساغة وجه العجب فيها.

من هذه المصادر: التضاد أو التناقض الخفي الذي يبدو في خلفية التركيب المعلن كما يتبادر إلى الذهن إزاء قول الشاعر:

«النور على الأشجار

يطيل الاسم ويحني هواء الغرف

حيث يسافر في ثبات غضّ إله من رماد»

(ص ٧٣)

فالنفور البادي في الجملة الأخيرة بشكل خاص يعتدل في مرآة تعكس المتناقضات مع عناصره، وهي متناقضات تتألف في التركيب المعتمد في هذه الجملة، إذ يمكن القول بدل «يسافر في ثبات غضّ إله من رماد» «يقيم في حركة بالية شيطان من نار». إنما في الحاليين قد يتسق القول في البناء الكليّ للعبارة حيث يلحق الثبات والسفر، كما الغضاضة والرماد بالأشجار فيرى في الظاهر الراهن القادم الكامن فيحلان معاً في النظرة الجامعة لهما، وينحلان في الصورة الواحدة التي تستحضرهما.

إلا أنّ التناقض التكويني لا يأتي إجمالاً على هذا المستوى من الشمولية؛ فهو غالباً ما يقوم في جزء من التعبير ليدخل الاختلال إلى صلب التركيب المعلن كما هو الحال في قوله:

«أخوات الموت الصغيرات...»

(ص ٢٩) حيث يدخل الموت في توتّر مع الأخوات الصغيرات، وغياب سيقانهنّ مع انتظارهن الروح وقوفاً، فتكون العودة إلى الأصل النقيض لأحد الطرفين حسب الترجيح مناسباً لاستواء التعبير بمجملة واستيعاب الفارق الدلالي في لعبته الجمالية، ليكون في التناقض المضمّر نقض لكل معهود ومتوقّع لما فيه من إشادة لجديد ومبتدع ومدّش.

بيد أن مثل هذه الإحالات محدودة، ويبقى الأخذ بتأويل يرتكز على منطقها التناقضي محدود الفعالية. وقد لا يكون بعيداً عنه من حيث الأهمية الأخذ بأصل عربي تشي به بعض التراكيب التي تقدّم الفعل على الفاعل أو تعتمد الجملة الاسمية أو تكثر من أحرف العطف كما هو بيّن في قوله:

«إذّاك تأتي المرأة مع نجوم هنا وفخذين

وننعم حقيقي  
وخطوط للريح تغفسيه بطيات في  
بياضاتها الجميلة»... (ص ١٦)

أو في قوله:

«معيشاً بدون أحد - هذا القلب

قواع ظاهر من الرمل بدون أثر

- أحياناً يسقط عليه

غصن ثقيل الورق» (ص ٥٩)

كأنه إمعاناً في التجديد والابتداع يكاد يخرج من اللّغة الواحدة إلى تعدّد لغوي وحده في التزاوج الذي يقيمه يبلغ ذلك المزيج الجمالي العجيب. هذا التزاوج يترأى في خلفية بعض التعبيرات والصور المجازية. فلا يمكن أن يقرأ مثلاً:

«يذاها القويتان ممدودتان من أصابع  
قفراء» (ص ١٤)

دون استدعاء التعبير المجازي الشائع «يذاها خضراوان» في ارتباط بالخصب والنماء، بل دون استدعاء تعبير «نفسها خضراء» في ارتباط بالشهوة والشبق. ولا تمرّ صورة السماء المغلقة كمصباح:

«إنها السماء الأخرى المغلقة كمصباح

غير قابل للتلف مع في زجاجة

الثبات المستقيم لشعلة

موصدة مع ذاتها كفكرة الله»

(ص ١٢)

دون استحضار الآية القرآنية (٣٥) في سورة النور: ﴿اللَّهُ نُورُ السَّمَوَاتِ وَالْأَرْضِ مِثْلُ نَوْرِهِ كَمِشْكَاةٍ فِيهَا مِصْبَاحٌ الْمِصْبَاحُ فِي زُجَاجَةٍ الزُّجَاجَةُ كَأَنَّهَا كَوْكَبٌ دُرِّيُّ يُوقَدُ مِنْ شَجَرَةٍ مُّبَارَكَةٍ زَيْتُونَةٍ لَا شَرْقِيَّةٍ وَلَا غَرْبِيَّةٍ يَكَادُ زَيْتُهَا يُضِيءُ وَلَوْ لَمْ تَمْسَسْهُ نَارٌ نُّورٌ عَلَى نُورٍ يَهْدِي اللَّهُ لِنُورِهِ مَنْ يَشَاءُ وَيَضْرِبُ اللَّهُ الْأَمْثَالَ لِلنَّاسِ وَاللَّهُ بِكُلِّ شَيْءٍ عَلِيمٌ﴾.

على أن هذا التزاوج لا ينفرد بوضعيته في القصيدة بل ينخرط انخراطاً كاملاً في سياقها الكليّ. وإذا يقوم هذا السياق غالباً على صورة مجازية يطلقها المطالع فإنّ بناء القصيدة بأكمله يخضع لها دون أن يأتي مع ذلك بسيطاً، أو محدّد التخوم بين عناصره. يتقدّم التركيب في مثل هذه الحالة مركباً، وأحياناً معقّداً، تتداخل فيه مواقع مكوناته إلى حدّ الاختلاط والمزج وحلول طرف مكان آخر. هكذا يتّجه المشبه في القصيدة المهداة إلى Yves de Bayser (ص ٢٧) إلى لعب دور المشبه به انطلاقاً

من التوازي والتماثل في وضعيهما. كما يصبح التعبير المجازي الذي يحتويه المقطع الأول من قصيدة أخرى (ص ٤٢) مادة تعتمد في التشبيه الوارد في المقطع الأخير مشبهاً به لمشبه يرسم المقطع الأوسط صورته.

وعليه تتقدم القصيدة في جملة من التداخلات والتحويلات المترابطة والمتنامية تتجاوز من خلالها الأبعاد المحدودة لمعطياتها الأولى مفوضية بذلك إلى أمداء لا تحد إلا بمدى ما يذهب نظر القارئ فيها دون أن تكف مع ذلك عن جذبه وإغوائه.

في المقابل تتقدم تراكمات التعبير في بعض القصائد وكأنّ النداء المعجمي فيها هو الذي يكوّنها، فتميّز مفرداتها المتقاربة والمتجانسة في أساس التأليف الخاص بها. على هذا النحو يظهر الوضع في القصيدة المهداة إلى Yves de Bayser (ص ٢٧) حيث يطلق التشبيه في مطلعها *"Blessé comme le corlf"* [جريحاً كالآيل] مجموعة من المفردات مثل الصيد والماء والدم والصياد والكلاب والشجر والتربّط والرغبة والغابة والانفكك والأسر... وإذا كانت الحكاية الخاصة بالآيل هي التي تشكل إطارها وتعطيها تبريرها وتحكم أوضاعها هنا، فإن تمثيلاً آخر خاصاً بوضع الشهوة والغرام (في القصيدة ص ٢٢) يستثير في غياب حكاية شاملة للقصيدة كما هي الحال مع الآيل الجريح، جملةً من المفردات بدءاً من الحمى (أو النار) والمطاردة وضياح الجسد واستعادته بتنفسه وإعادة ضياعه وخلق الوجهين والأعضاء الأربعة والذكر المختون... كما تستثير السيقان الركض والتعب حتى الموت والتحرّز من الموت (ص ٢٨).

إلا أن التدقيق في التراكمات المستعملة يكشف عن أن العامل الأبرز في تكوينها هو العنصر التصويتي. وليس لنا إلا أن ننظر في المقطع الأول من القصيدة التي جئنا على ذكرها (ص ٢٨) لكي يبرز لدينا واضحاً الدور المحوري الذي يلعبه التصويت في تكوينه من خلال تكرار المقطع الصوتي *an* ست مرات في ثلاثة أسطر/ أبيات:

*"L'homme aux trois jambes, accomplies dans l'amour*

*A tant couru que sa fatigue est grande  
Il demande la mort et il demande  
D'être libre de la liberté des morts"*

(ص ٢٨) وكذلك في اعتماد ثلاث كلمات تتكرّر جميعها تقريباً في سطرين/بيتين متعاقبين هما البيتان الأخيران المثبتان أعلاه (من القصيدة ص ٢٨).

كذلك هو الوضع في القصيدة المذكورة أيضاً أعلاه (ص ٢٢) حيث يؤدّي حرف الراء دوراً محورياً في المقطع الثاني:

*"Nous l'avons traquée jusqu'à la perte  
Du corps, repris par sa respiration  
Et repardus dans les nœuds perdus du  
nombre" (p. 23)*

للتأكيد على أن التصويت في قصائد ستيتية عامل محوري في تأليفها من ناحية، ويأتي متفقاً مع الدلالة الخاصة بها من ناحية ثانية. علاوة على أن التصويت هو الذي يشيد الدلالة في هذه القصائد أكثر مما يأتي متجاوباً معها في وجودها السابق عليه (...). بل إن الإيقاع التصويتي يستدرج القارئ أحياناً إلى فضاء موسيقي فيستهويه حتى يغفل عن دلالاته فإذا انتبه كان عليه التروّي للتأمل في تناغم متباعداتها وانسجام مفارقاتها ليستقيم لديه معقول المقول متلائماً مع ما فتنه من سحر صوت وتوقيع كلام.

هكذا يؤخذ القارئ بوقع المقاطع الصوتية لتتابع *aux doigts étroits et froids* بين *sauf murmures d'eau de quelle* في البيتين الأولين من القصيدة الأولى في المجموعة الثالثة (ص ٣٥) وتسلمه كاف *Caverne* و *Cœur* الذي يتكرّر في البيتين اللاحقين إلى انغماس في إيقاع *eau* الذي أعلن المطلع همسه وجرسه والذي يتسلّل من المقطع الأول عبر *son propre* و *L'homme* إلى المقطع الثاني من *Cristaux* و *beaux chariots* و *eau d'eau* مهّداً للمقطع الثالث عبر *comme le corps* فتتهض في هذا المقطع الأخير *emporte désordre robe* وإثرها *homme monde songe* إلى جانب *homme*

لتجاوب في صيغها الثلاث مع همسات المقطع الأول ولتحوّل القصيدة بأكملها إلى تنويع موسيقي من ثلاث حركات مفتاحه *Eau* - وكون الأمر كذلك ليس اعتباطياً كما سنرى - كأن القصيدة ليست إلا الصورة الكلامية لانسياب مائي يصوغها إيقاعه وهي تأليف إيقاعي في الوقت نفسه لذلك الانسياب الذي تستحضره.

كما يمكن القارئ أن يُسحر ضمن هذا الإيقاع التصويتي التكويني بوقع لبعض أواخر الكلم يومهم بقافية لا تومض حتى تغيب في قصائد تبدو في مجملها مجافية ومنكرة لها مستبعدة إياها حتى في أكثر الحالات توقّعاً، في واحد من أوجه المفارقات العديدة التي تقوم عليها شعرية هذه القصائد. ليس ما يرد في نهاية بعض الأبيات مقصوداً لذاته، إنما هو اندراج في السياق الإيقاعي الداخلي وبالتالي إلحاق إلى إدراجه في سياق دلالي متشجم ومعطيات الإيقاع.

هكذا يترأى لي المقطع الأول في قصيدة ص ٢٨ وكأنه في إقامة قافية بين البيتين الثاني والثالث يلفت نظر القارئ إلى العلاقة بين كلمتي الختام في الأول والرابع ليؤكد على تلك الموازنة بين الحب والموت:

*"L'homme aux trois jambes accomplies  
dans l'amour*

*A tant couru que sa fatigue est grande  
Il demande la mort et il demande  
D'être libre de la liberté des morts" (p. 28)*

وأن ما قد يتخذ قافيتين تتردّدان في المقاطع الثلاثة للقصيدة ص ٢٧ (*figures* و *pirent*) في المقطع الأول، *pour suivirent* و *sûrs* في الثاني، *capture* و *désir* في الثالث) يحيل على تلاحم المقاطع وازدواجية الدلالة أو تداخل مركبي الصورة المجازية في وحدة التعبير. وقد يكون الأمر ذاته مطروحاً في القصيدة ص ٧٢ على أن القافية لا تحضر هنا إلا مجازاً وإيهاماً إذ تذكر *lampe* في نهاية البيت السادس بـ *jambes* التي تتكرّر في نهاية الأبيات الثاني والرابع والخامس.

أما في القصيدة ص ٧٣ فإن ما يتقدّم كقافية في المقطع الأول لا يلبث أن ينحسر في المقطع الثاني حتى يغيب نهائياً في المقطع الثالث في إشارة إيقاعية غير منقطعة الصلة بما يبدو مضياً في الاطلاع والمعرفة والكشف عن سرّ تكويني إيقاعي ودلالي في القصيدة والشعر (كما سنرى).

على هذا النحو لا يمضي التصويت على إيقاع متوقّع، بل إنه ناهض بذاته يبيّن إيقاعه المتخلص مما يمتّ إلى المؤلف بصلة ليبلغ بفراة التأليف خصوصية التعبير وشعرية القول.

لا يعني ذلك أن مسألة الالتباس قد حلّت، فهناك العديد من التراكمات التي تعصى دلالاتها على أيّ حسم. فهي، عدا عن كونها



تجمع متباعدات بل متناثبات، متعارضات بل متناقضات بصورة طريفة، تبقي أحياناً الدلالة معلقة حين تعتمد إلى مساواة الصفة بالموصوف دون أي تحديد يميز بينهما. فمن اجتماع المتباعدات قوله:

«أيها الراس يا

المحروس بصورة سيئة - أنصت إلى

عمل

العشب

ومع ذلك:

الشجرة الأسيرة لمعادلة، تصرخ» (ص ٥١ - راجع أيضاً ص ٧٥ و ٧٨)

ومن التباس الصفة والموصوف قوله إن الفتاة «تفتح عرشاً نهديها للملوث الصرف» (الظاهر الدنس؟) (ص ٧١) حيث يضاف إلى تعدد المعاني المعجمية لكل من "pur" و "impur" احتمال أن يكون كل منهما اسماً موصوفاً أو صفة بصورة متساوية تقريباً.

بناءً لذلك تتقدم القصائد وكأنها خضعت في تراكيبها لمعالجات متعددة حتى خلصت إلى وضعها النهائي في تراكيب مصفاة تتناغم وتندمج في هياكل كلية جامعة تكوينها وتعيد هي تكوينها في تفاعل حيوي خلّاق. وعليه لا تعود الغرابة في القصائد موضع استنكار أو استهجان، بل تصبح موضع ترقّب واستقصاء، تطلّع لمعرفة وضعية ذلك الكون الذي تبنيه أو لافتراضها أو حدسها انطلاقاً من تراكيب هذه القصائد وأبنيتها وشكل حضورها واجتماعها في الوحدة الكلية التي تنتظم وتتفاعل ضمنها في هذا العمل.

٣ - يضاف إلى هذا الانزياح المزدوج في تكوين الجمل وعلاقات الإسناد فيها استعمال نزوي (فتنازي) لعلامات الوقف (النقاط والفواصل...) فهي تغيب تماماً عن بعض القصائد (راجع الصفحات ١٨ و ٢٦ و ٤٠ و ٤١ و ٤٢ و ٥٧ و ٦٠ و ٦٥) أو تأتي بصورة غير متوقعة أو مفهومة كأنها نزحت عن أماكنها المفترضة وتتطلب توزيعاً مختلفاً يتلام مع معطيات التركيب وترجيحات المعنى. إنها مثيرة في حضورها كما في الغياب، تلجّ في الحالين على وجود يترك للقارئ أمر تدبره وتدبر دلالات النص من خلاله.

في هذا الإطار تفرض نفسها حالات كتلك التي يبدأ الكلام فيها بعد النقطة

المثبتة بحرف صغير (راجع ص ٦٢: البيت ٤ و ص ٦٣: البيت الأخير...) وهو ما يجدر وضعه إزاء كلام آخر يبدأ بحرف كبير دون أن تسبقه نقطة أو يكون بداية الكلام (راجع ص ٢٦: البيت ٥ و ص ٣٧: البيت ١٠...) وهو ما يجدر النظر إليه وكأنه محاولة لتحطيم الحواجز بين الفصل والوصل وجعلهما يتداخلان حتى يقيم كل منهما في بنية الآخر. وهذا ما يدفع القارئ للحيرة والتلبّث والتفكّر وعدم التهاون والانزلاق في الصيغ الجاهزة، مع ما ينتج عن ذلك من إعادة نظر في التراكيب الواردة بناءً لذلك.

هناك حالات أخرى لافتة كتلك التي توضع النقطتان فيها في أول السطر (ص ٢٤: البيت الأخير، ص ٦٢: البيت ٧، ص ٧٥: البيت ٦، ص ٧٧: البيت ٧) وهو ما ينبغي وضعه إزاء حالات أخرى تأتي فيها النقطتان في آخر الصدر أو وسطه فتوهمان بأنهما للتفسير؛ على أن المفسّر لا يقلّ إبهاماً عن المفسّر (نجد ذلك ص ١٧: البيت ٥، ص ٣٦: البيت ١١، ص ٤٩: البيت ٢، ص ٥١: البيت ٤، ص ٥٢: البيت ٢ و ٣، ص ٥٣: البيت ٢، ص ٥٩: البيت ٦) كأن النقطتين تحيّنان هنا لا لتعلناً أيضاً وأطمئناناً وإنما غموضاً ومفاجأة... أما الخطّ الأفقي الاعتراضي (-) فغالباً ما يأتي منفرداً؛ وإذا كان مقبولاً أن يأتي باستثناء البيت الأول، في مطلع البيت في حالة الاستفهام (ص ١١: البيت ٧، ص ١٦: البيت ٩) فإن مجيئه في البيت الأخير يبدو نوعاً من الإغراق في التجاوز والتخطي لما كان قد تمّ حتى حينه (البيت الأخير في كل من الصفحات ١١ و ١٥ و ٢٣ و ٤٢...) ويترك القصيدة مشرّعة على أفق جديد. كأنه صوت آخر يكمل قولاً فيضيف بعداً جديداً، يفتح مدى مختلفاً عن ذلك المعلن حتى حينه. على أن حضوره في بداية البيت خارج الاستفهام قد يكون للتفسير والتوضيح على غرار ما لحظناه بالنسبة للنقطتين (ص ١٢: السطر ٥، ص ٥٠: السطر ٤، ص ٥١: السطر ٦، ص ٦١: السطر ٦، ص ٦٤: السطر ٨) أو انزلاقاً من نهاية البيت حيث يعين نهاية الجملة الاعتراضية السابقة إلى المطلع الذي هو فيه (ص ٥٩: البيت ٣) من غير أن يحول ذلك دون ورود حالات لا يبدو

فيها هذا الخطّ إلا توقيفاً لانسياب الكلام، كأنه تعديل لإيقاعه وتحويل له إلى إيقاع أكثر إبرازاً للمفارقة القائمة في الصورة. فيلاحظ في هذه الحالة الأخيرة خرق للاستعمال الشائع مزدوج، إذ لا يعتمد الخطّ الاعتراضي للابتداء من ناحية وهو لا يأتي بعد نقطة من ناحية ثانية.

قد لا تخرج حالات هذا الخطّ داخل الأبيات عن أوضاعه المذكورة في مطلع البيت (راجع الصفحات التالية: ٤٧: البيت ٩، ٤٩: البيت ٥ و ١٢، ٥١: ١١، ٥٢: ٩، ٥٣: ٤...)، كأن الخطّ الاعتراضي إشارة إلى طبقة مختلفة من الصوت، إلى مستوى مغاير من القول، يوقف سياق ما قبله ليطلق سياقاً جديداً في مجال يتكامل مع سابقه.. كأن هذا الخطّ فصل ووصل معاً، عقدة ينجدل عندها خطّان متميزان ومتكاملان معاً.

لا يبعد كثيراً عن هذه الترجيحات وضع الخطّ المائل/ الذي قد يعرف استعمالات مألوفة عندما تتفق مع المغزى المفترض من إيراد هذا الخطّ، وهو مغزى يقوم على التقابل بين القبل والبعد، ولتنشأ على هذا الأساس عملية استدراك يتم فيها تحول من معنى إلى آخر، من فضاء دلاليّ إلى آخر، بحيث يبدو الأخير تنمّة واستكمالاً للآخر، فلا يمثل الخطّ المائل هنا دليل تناقض أو تعارض بقدر ما يشير إلى تعدّد الأوجه أو الحالات كما في:

«...النهار. سيمضي

الثدي / حارقاً..» (ص ٧٩)

أو:

«تحت سكين الهواء / مصباح عميق

ونقي

يوقف.....» (ص ٨٤)

قد لا يخرج عن هذا الاستعمال استعادة الخطّ المائل دون فاصل كلامي يتعدّى الكلمة الواحدة، كأن الاستدراك المتعاقب في هذه الحالة يتم عن اضطراب داخلي وبحيث دلالي واستقصاء لدقّة كما في:

«يتعب روضة من حدائد/

مخونة / قريباً منقذة من قبل الطائر

الاخ،» (ص ٧٣)

في جميع الأحوال لا يقيم الخطّ المائل هنا انقطاعاً بين الطرفين اللذين يفصل بينهما بقدر ما يقيم تواصلًا إلى حدّ يبدو فيه رابطاً بين هذين الطرفين. إلا أنه يعرف حالات أخرى يتقدّم فيها الطرف الثاني مفارقاً إلى حدّ بعيد للآخر بحيث تنحلّ عرى الخطّ المائل



كرباط دون أن يتحول مع ذلك إلى فاصل بين المتقابلين المحيطين به، كما هي الحال في قوله:

«... أجراف الغراب

ساقطة

بيضاء / في القفزة» (ص ٦٢)

أو في قوله:

«وضع السلاح أخيراً جانباً / القلب بلا اسم» (ص ٦٤)

إلا أن الخط المائل يعرف استعمالات مبتدعة تحير القارئ إذ تطرح عليه تحديثات تتعلق بتأويل وضعياتها. كذلك هو الأمر في قوله:

«أه أي ركة على هذا القلب

في العنف المنتشر المهذب من ريش

الكل» مع القلب» (ص ٥٨)

حيث يختم الخط المائل نهاية القصيدة مقابلاً ما قبله من كلام مع ما بعده من فراغ أو من كلام آخر لم يعلن أو ترك للقارئ أمر يصوغه، أو من امتلاء يتمثل في القصائد اللاحقة (...)

قد يمكن في عملية الفصل والوصل - والتمكّن منهما حدّ البلاغة برأي بعضهم - أساس العملية الشعرية برمّتها في هذه القصائد، وقد يكون في تتبّع الدلالات التعبيرية لهذه الأخيرة بعض ما يوضح ذلك ويتناسب مع ما جرى التعرّض له من مسائل.

## ثانياً: في الدلالات التعبيرية

ليس بمقدور المقول الشعري المتمثل في قصائد ستيتية أن ينثال دون نسق، أن يتشكل دون فضاء، الأمر الذي يفرض البحث عن حدوده وهو يزيح العلاقات ويحرف الدلالات ويعبث بالصيغ المتعارف عليها، في محاولة للتعرف على ما تبنيه من مبتدع وطريف.

من أجل ذلك نمضي إلى النص، إلى القصيدة الأولى نساؤها عن سرّ تأليفها دلاليًا وبالتالي عن المسيرة النصّية الشعرية التي تطلقها على امتداد الصفحات اللاحقة. ذلك إن هذا النصّ الأوّل هنا لا يؤدي دور المطلع البنيوي المعروف في الأعمال الأدبية، حيث تعلن فيه بنية النصّ العامّة، وحسب، وإنّما يقوم أيضاً بخطواته الأولى بتعيين الاتجاه الذي ستندرج فيه بقية النصوص

اللاحقة.

«أحبي شباب الضوء

على هذا البلد العظيم العفة

لأن نساءه مغلقات

لهن أجنحة متصالبة على الصدر

لحماية قلب للرجال مثقّد

خفته الحبّ ذو الرموش المسدلة

- من سيخلص هذا البلد من طرق

جنود يتقدّمون تحت انتصار

لانتزاع الماء البارد المحروس - وأخذة؟»

(ص ١١)

جملة من التماثلات والتعارضات تشي ببنية وتلمّع إلى اتجاه. فشباب الضوء يتوازى ويتمثل مع قلب الرجال المثقّد، كما يتوازى ويتمثل انغلاق النساء مع الماء البارد المحروس؛ وتأتي الإشارة للعفة من ناحية وللخن من ناحية ثانية لتشير إلى الأبعاد الجنسية للعلاقة بين الطرفين، وهي علاقة مجدبة مادامت النساء يبقين مغلقات والرجال تحت سطوة الحبّ العفيف، لكنّها علاقة خطيرة لأنّها تعرض هؤلاء النسوة لغزو خارجي لانتزاع ما يحرصن على صونه. وتتخذ العلاقة بعداً وطنياً وقومياً، وتتماهى أوضاع النساء بأوضاع البلاد، ويتحوّل الحرمان الجنسي الواقع إلى حرمان كامل. هكذا يبدو السؤال بحثاً عن خلاص من هذا الخطر الداهم. إذ إنّ تقدّم الجنود المنتصرين يحمل في طياته مشروع الاغتصاب والسبي؛ واللجوء إلى الشباب دعوة لهم لإنجاز مشروع بديل يتضمّن فتحاً لما هو مغلق وتشريعاً لما هو محروس تلبية لرغبة متقدّدة وإطلاقاً لما هو محتجز، وإحلالاً بالتالي للإخصاب محل الجذب والإشباع محل الحرمان وللتطوّر محل التحوّل. كأنّ هناك دعوة للتخلّص من تلك العفة السطحية المشوّهة: فتنتفتح النساء ويشرعن صدورهن ليسقين قلوب الرجال المتقدّة، يروينها فتتجو البلاد من خطر اقتحامات واغتصابات وسبي.

تنتفي مبررات الغزو أو على الأقلّ تنتفي شروطه بقدر ما يتلافى من خلال هذه التحولات الإيجابية الضعف والانزهاض وما يستتبعهما من نزاعات وانتزاعات، وتكرّس معطيات الحرية والتقدّم والسلام في الانفتاح والمتعة والغرام. هكذا يتحدّد خلاص البلاد من خلال إعادة نظر في الحبّ والعلاقات بين الرجل والمرأة

أساساً، من خلال حضّ على كسر نمط سائد مجذب ومبدّد فيما هو يقمّ نفسه حماية وحفاظة. التمتع هنا كما الحراسة موت أو قتل، هدر أو سلب، والانغلاق ظلمة وأسر. في ذلك إدانة للفكر التقليدي المحافظ في مواقفه الأكثر حساسية وخطورة. لذلك يأتي التهليل للضوء الفتّي رهاناً على الانفتاح والانطلاق. إنّه رهان على الذكورة الشابة تخرج الماء الأنثوي من سجنه وتلقه إلى بهاء أنسيابه وفعاليته. فتتحدّد معالم الخلاص على هذا النحو بكونها انحيازاً عميقاً لبعده الحرية كبعد وجودي حاسم على جميع المستويات داخلياً (بين المرأة والرجل) وخارجياً (بين بلد وآخر).

لكن هذا الرهان لا يأتي صريحاً أو مباشراً، إذ تنفصل التحية الموجهة لشباب الضوء (في المقطع الأول) عن السؤال الطارح للخطر المحدق (في المقطع الثالث). ويأتي هذا السؤال ليختم القصيدة مبقياً إيّاها معلقة بانتظار الإجابة. هذه الإجابة المضمرّة في نصّ القصيدة ستجد في النصوص اللاحقة تفصيلها وبيانها، فتأتي القصائد التالية متلاحمة في تعبيرها عن هذه العلاقة المتميّزة بين الضوء والماء. على أن الأوّل ليس إلّا أحد أشكال عنصر النار، والآخر عنصر يتخذ أشكالاً سائلة متعدّدة، بحيث يفترض التعرف إلى أوضاعهما تقصّياً للأشكال المتعدّدة التي يتّخذها العنصران الأساسيان المذكوران.

ليس لنا إلا أن نتابع قراءة بقية قصائد المجموعة الأولى لنتحقّق من الدور المحوري الذي يؤدّيه هذان العنصران في تكوين دلالاتها العميقة. فالقصيدة الثانية تبدأ ببناء يمزج بين النهر (المائي) والضوء (الناري) جاعلاً السماء - وهي مذكرة بالفرنسية - فوق هذا النهر - وهو مؤنث بالفرنسية - كمصباح في زجاجة الثبات المستقيم لشعلة، خالصة إلى تسميته حباً يدعو إلى توحيد الصورة والجسد (ص ١٢). وتبدأ الثالثة بمخاطبة الشمس (النارية) والطلب منها - وهي بالفرنسية مذكر - ألا تعزّي حيواناً - هو بالفرنسية مؤنث - محبباً ولا نهذاً - وهو بالفرنسية مؤنث - في عنق رابضة (ص ١٣). في الرابعة أنثى بلا جسد تذكر في ارتباطها بسلطة التفاح وعرضها في الشمس - المذكورة - أشياء افغوانية بحواء الأسطورية

(ص ١٤). في الخامسة صبية ستجعلها أصابع النار - المذكرة بالفرنسية - غداً حامية (ص ١٥). في السادسة يرتبط حضور القمر بكبر مفرط للبحر، ومجيء المرأة بالنجوم (ص ١٦). في السابعة ترتبط الكواكب العنيفة بعري يتقدم تحت ضباب من الندوب (ص ١٧). في الثامنة تتباطأ النار عند التمثال النصفي المرهف لفتاة كبرت (ص ١٨). في التاسعة تلك التي بلا جسد تعطي ثديها للأشجار والحيوانات، في حين تضمر النار وراء انتظارها المعلن لبداية الرماد تقطع الثمرة حتى البحر (ص ١٩).

على هذا النحو تتشكل هذه القصائد كأنها تتبع الضوء لمسرى الماء من النهر حتى البحر، فإذا بلغ الماء مصبه انكفأ الضوء نحو الرماد. في هذه المسيرة يتراءى العمل الشعري وكأن النور يبني فيه قصوراً من الماء، يشيد صروحاً سائلة في فضاءات ضبابية تتمثل فيها عوالم الرغبة الأكثر عمقاً والولع الأشد جنوحاً. لذلك يفترض تلمي هذه المغامرة النورانية في تجاربها المائية بلوغ معرفة القوّمات التي تنهض بها وتتيح لها تماسكها واستمرارها. إن المضي في هذا الاتجاه يدفع إلى الاهتمام بمنطلق المغامرة ومآلها كعلامة فارقة فيها. فإذا كانت مسيرة الماء تتجه من وضعه المحروس (ص ١١) نحو مصبه المفتوح - البحر (ص ١٩) فإن ذلك يتفق مع تحول من النساء المرتجات الصدور (ص ١١) إلى تلك المرأة التي تهب ثديها للشجر والحيوان (ص ١٩). تكون سيروية النص بذلك عبر النهر والمرأة سيروية إطلاقاً وتحريز بما هي سيروية بحث عن إرواء رغبة وإشباع شغف. يكون الثدي المبذول في القصيدة الأخيرة هو مناط القول الذي لم يكن حتى حينه في القصائد السابقة عليها إلا لوباً تانقاً إليه وحوماً متحرّقاً باتجاهه. لكن أي ثدي هو هذا؟ ثدي أي امرأة أو أي أنثى؟

إنه ثدي تلك التي بلا جسد، تلك التي سبق ذكرها في قصيدة سابقة (ص ١٤) وترجّع - كما ذكر أعلاه - كونها حواء، المرأة الأولى والأهم من ذلك: الأم الأولى. لذلك يتخذ ذكرها هنا صيغة الصلاة والمناجاة الدينية:

«تعبّد لتلك

من لا جسد مدوّمة

اليدان شاحبتان وواثقتان» (ص ١٩) ويأتي منحها ثديها لعناصر الطبيعة المتوحشة تأكيداً لهذه الصفة الأولية في الوجود وإقامة ذلك التعارض بين الطبيعي الأصل في سلوكها والاجتماعي المصطنع في موقف النساء المقفلات (ص ١١). إنه تعارض يمضي إلى حدوده القصوى، إذ يبدو الحرمان هناك مع النساء المقفلات حاداً مع القلب المتقد للرجال، إزاء الإشباع القائم هنا بشكل فائض، فهو يتجه عبر الثدي إلى عناصر تتعدّى الرجال والبشر وليست بالضرورة محتاجة إليه، فيتدفق على الشجر والحيوان. إن الإرواء هنا يتجاوز الأبناء - والعشاق؟ - إلى كل ما هو حي ليقيم سلاماً بين هذه العناصر المختلفة هنا، في حين يدفع الحرمان أبناء البشر إلى النزاع والحرب هناك. حواء هنا أم مثالية ومقدّسة يجدر اتخاذها نموذجاً من قبل نساء اليوم المغلقات لتستقيم أوضاع شوّهمها تاريخ طويل من الكبت والقمع وارث راسخ من المحافظة والتقليد.

ضمن هذه الرؤية يجدر فهم عنوان الكتاب الذي يستعيد تعبيراً وأرداً في القصيدة الأولى، كأنه يؤكد بذلك طلبه لذلك المرغوب والمنوع في أن: حليب الأم الذي يشتهي ويحرم منه، لعل اختتام القصيدة الأخيرة بـ«البحر» يأتي ليذكر تصويطياً بمدلول آخر: «الأم» يستحضره دون أن يعلنه كشكل من أشكال الإنماع والتموية في أن. إلا أن اندراج التعبير في هذه الرؤية يحول دون اعتبار القصائد المتناولة مستقلة، وربما لهذا السبب جرى ضمها في مجموعة واحدة، كأن هذه المجموعة قصيدة واحدة ليست النصوص المفردة فيها إلا مقاطع - مراحل في سيرورتها النظامية. وإن افتقدت إلى عنوان مثلها مثل بقية المجموعات الخمس اللاحقة، فلأن مدار التعبير فيها - هذه الرغبة المحمومة والمحزّمة بشدي الأم - يصعب القبول بها والتصريح عنها فتبقى تسميتها مغفلة وإن كان حضورها راسخاً.

إن تعقّب مواقع التعبير المختلفة الخاصة بهذه الرغبة تسمح بالتأكد من صحّة الافتراضات المقدّمة بشأنها، كما قد تتيج استكمال المعطيات المتعلقة بها نحو مزيد من بلورة لما تحفل به من دلالات. في هذا المسعى ينهض الثدي علامة فارقة في طرق التعبير المتوارية والملتبسة، فنجدّه مزدوجاً لدى

صاحبة «العينين الصافيتين حتى البهيرة» التي تنتنر في شعلة حادة، تلك الماهرة «في التماع مع الثدي المزدوج» الذي يجعلها حارة في منطقة السيّارات» (ص ٣٦) حيث يتفق الازدواج مع ثنائية الظاهر الناري والباطن المائي، لتشير الحرارة الخارجية إلى البرودة الداخلية تأكيداً للطبيعة الحليبية لذلك الماء البارد المحروس المذكور آنفاً. وإن يبرز الثديان «ذاهينين إلى العالم وعذبين في كونهما دون أم

مع علم سلام قبل الحرب

ودغل الله، الواح مقدّمة» (ص ٣٥)

فإنهما يذكّران بشدي حواء المعطاء المنفتح على العالم يقيم، بإروائه، السلام فيه قبل أن يعرف النزاع والحرب مع القمع المتمثل بالدين وشرائعه، ويحيلان بالتالي على طلب الحرية...

لا يبعد عن هذه الدلالات ذكر البرودة مع وهب الثديين «لأشكال الأحصنة...» من قبل تلك البيضاء (ص ٤٩). ولئن بدا قوله:

«.... المتزوجة

بين ثديها التماع العنزة.» (ص ٥٠)

محيراً، فإن قراءته على ضوء ما سبق توضح غرابته. فالتماع العنزة يحيل على فرجها المشرّع والمفتوح إطلاقاً وخلقاً في ما يشبه الدعوة المفتوحة والمستمرّة للزواج، بحيث يصبح بين ثديي المرأة المتزوجة انفتاحاً آخر يقيم تناقضاً مع الشرائع والقوانين السائدة في الوقت الذي يحضّ على تناول هذين الثديين والنهل من مائهما القدسي المحروس وقد شرّعت سبله. بناء لذلك لا يصبح مفاجئاً قوله إن الفتاة «تفتتح عشّ نهديها للملوّث الصرف» (للاطهر الدنس؟) (ص ٧١)

ولما كان الفتح يحيل هنا على الانفتاح الذي تكرّرت الإشارة إليه أعلاه وهو إغواء جنسي واستعداد مطلق لتقبّل الذكر أيّاً كان، فلا تمييز فيه بين نقي وملوّث، طاهر ودنس، صرف ومخلوط... فهذا التمييز من عالم الكبت والقانون والشرعية المشوّه للعلاقة الطبيعية بين الرجل والمرأة. إذا كان الفتح أيضاً «الماء الجاري في الأنهار» والمفتّح «الكنز» تدرك في تضاعيف التعبير وخلفياته العربية الأبعاد المائية التي تتّضح من خلالها لأهمية التمييز في الالتباس القائم بين النقي والملوّث إذ تجعل كل ما يتّصل بها مهما كان وضعه طاهراً نقيّاً وصافياً وتدرك القيمة

انطلاقاً من تجاوز اللغة الأب بكل ما ترمز إليه من تجريد وتبديد.

على ضوء هذه الرغبة وتنويراً لمكوناتها تقرأ بعض نصوص هذا الكتاب - القصيدة فيتقدم النصّ الوارد ص ٤٢ وكأنه إلحاح على الالتحام بالجسد الأمومي، وهو التحام يتخذ صيغة العودة إلى الرحم كما ترجّح ذلك رغبة الرأس أن يبسط «كسلم متخيل يعود بغبطة إلى غابة طبيعته» (ص ٤٢)

أي إن مدار الرغبة هنا العودة إلى الأصل التكويني الطبيعي، ليكون في نزوع السلم إلى طبيعته الحيوية الأولى التي انتزع منها صورة عن ذلك التوق الكامن والعميق إلى الرجوع إلى رحم الأم موضع الطمأنينة والأمان الأول. إن إعلان هذه الرغبة بكل الغموض والالتباس القائم فيها يستتبع مباشرة في النصّ التالي (ص ٤٣) بتجسيد لها من خلال الزواج من الأم، وهو زواج غير أدبي ليس لحضور الأب شاهداً فيه فقط، وإنما أيضاً لأنه يعهد (والأم) إلى المتكلم بنار كلام ليطمأني انطلاقاً من ذلك بهما وليتجاوزهما في الوقت نفسه. فيكون الالتحام بالأم عودة إلى رحمها أو زواجاً منها أو رضاعاً لثديها استغراقاً في الموت وفي الوقت نفسه إشراقاً على الحياة.. على أن الموت والحياة هنا رمزان مدارهما اللغة رمز الرموز، أو الرمز المطلق، هذه النار التي يتسلّمها عن الأب (والأم) مشعل الكلام الذي يعهدان به إليه فيكمل مسيرتهما، مسيرتهم، ويكون بالتالي «الأكثر حياة» (ص ٤٣). ربما لذلك جاءت القصيدة الأخيرة المعنوية الوحيدة في هذا الكتاب تحت عنوان «ضد تلج» (*Contre neige*). وربما كذلك ضمن هذا المنظور يجدر فهم الاستهلال الذي يقدم فيه الشاعر لقصائده لتعاد قراءتها على أساسه:

«من هذا الذي يكتب لا

أعرف شيئاً

- [لغة] الكلام منصوبة في نقص هوا

جروح وعارية

والم سيفها على الأبناء

موثقين ومنفكين حسب موتهم

الواحد بعد الآخر غير معرقلين

تقبلهم على قسمتها

وتعطهم ثدياً وحشياً ومتحفلاً» (ص ٧)

حيث يتراءى كلام القصائد مداداً يسيل من

عنده حركة إيقاعية لم تكف عن التنوع والانتشار على امتداد القصائد أو المجموعات السابقة ينبج السّر الذي كان يخفق فيها دون أن يجد له منفذاً للتصريح. فليس الثدي في النهاية، مائتاً قدسياً حارقاً مزدوجاً وثنائياً ومفرداً مبدولاً ومعششاً... إلا ندي الأم المرغوب والمطلوب. كان كل ما قيل لم يكن إلا لعثمة في محاولة للإفصاح عن هذه الرغبة العميقة والخطيرة. وتشكل عنوان القصيدة علامة فارقة على هذا الإعلان الاستثنائي. وإذا كان هذا الثدي يأتي فقيراً لأم قاتمة فلان في ذلك ما يدخل تمويهاً على هذا الاعتراف، فعلى الرغم من مجننه بعد كل الدوران المتمثل في ما سبق من كلام، يبقى التصريح به ملتبساً وإشكالياً.

لا يقع الالتباس والإشكال في ما يتصل بثدي الأم فقط، بل يقيم كذلك في تلك النار (وهي مذكور بالفرنسية) التي «تمسك بالأشجار، ثم بذراعها»، والتي توّمت إلى التحام وشيك وداهم لعنصري الماء والنار، التحام يجد في الإحالة على العلاقة التي تقيمها القصيدة الأولى بين النور والماء دلالة فعلية، ليرجّح كونه تعبيراً عن علاقة غرامية سبقت الإشارة إلى أبعادها الخارجة عن القيم السائدة والمؤدية إلى الخلل من أخطار استمرارها.. الأمر الذي يجعل الكتاب بأكمله قصيدة واحدة تأتي المجموعات المرقّمة والقصيدة الأخيرة كمقاطع متلاحمة فيها تمثل مسيرة الأنا الذي يفتتح مطلعها (ص ١١) نحو ندي الأم الذي تنتهي عنده خاتمتها (ص ٨٥).

لا يغيين عن البال هنا هذا التعادل بين العنصر الدلالي الذي نتناوله والعنصر الإيقاعي الذي سبق التعرّض له من حيث اعتماد كلّ منهما على طريقته الماء محور انتظامه وحركته (راجع أعلاه الدور الذي يؤدّيه لفظ *eau* في بعض القصائد...).

بيد أن هذه العلاقة بثدي الأم تتعدّى الأبعاد الجنسية والنفسية والاجتماعية إلى أبعاد لغوية وشعرية. فالعودة إلى هذا الثدي تمرّد على قانون الأب وتمسك بالانتماء إلى الجسد الأمومي؛ إنها انحناء للفطري والوحشي على الأخلاقي والتشريعي، انطلاقاً من تجربة ثقافية وفكرية ووجودية تم اختبارها واستيعابها. إنها باختصار تعبير عن انتصار واع للغة الأم بكل ما ترمز إليه من جسدية وحميمية

الاستثنائية الرفيعة والأسطورية التي تجعل من الاستحواذ عليها بلوغاً لأعظم ما يطمح المرء الحصول عليه مع ما يتضمنه هذا البلوغ من تجاوز للمخاطر وتخطّ للعقبات. كما يبدو مفهوماً أن يقال:

«متزوجة في ظلّ فارغ

ثديها المائيان غبار ليلى طويل» (ص

٧٣)

إذ تدلّ صيغة المفعول هنا على الإرغام وبالتالي على القمع والحجز، فتصبح الحياة أقرب إلى السجن والوجود أقرب إلى العدم. في ظلّ هذا العيش الفارغ تنفلق المرأة وينحبس ماء ثديها المحروس ويتراكم الحرمان والفراغ غباراً مظلماً مديداً. أما قوله:

«... سيمضي

الثدي / حارقاً» (ص ٧٩)

فيجبي في نهاية المجموعات أو القصائد المرقّمة (من I إلى VI) كأنه انفلات لذلك المحبوس، تحرّر وانطلاق، مع ما يتضمنه من إطاحة بقوانين الكبت والحظر. في هذا الإطار يجدر وضع ميزته الحارقة الملعنة هنا، خاصة أنها تأتي إثر ذكر أزلية العنزة التي لحظنا من قبل متضمناتها الإيحائية الشيقية المنفتحة: على أن جعل هذه الميزة إزاء الأثر الحارّ الذي لحظنا كذلك إطلاق الثدي له أعلاه (ص ٣٦) يسمح بعدم استبعاد الماء البارد داخله، بل بترجيحه.

على كل حال يبقى الثدي، على الرغم من المواقع الأثرية التي يحتلّها في هذه المجموعات المرقّمة بدءاً من النصّ الأول (ص ١١) حتى النصّ الأخير (ص ٧٩) مبهماً لا يصحّح بحقيقة وضعه. إلا أن القصيدة الأخيرة، وهي الوحيدة التي تحمل عنواناً: «ضد تلج» (ص ٨١) فإنها تعلن في موضع لا تخفي أهمية دلالاته، إذ يقع في نهاية القصيدة في المقطع الثالث (الأخير) من القسم الثالث (علماً أن كلاً من هذه الأقسام الثلاثة يحتوي ثلاثة مقاطع في كل منها ثلاثة أبيات):

«مائلة، الثدي فقير

أمي الكبيرة القائمة المطوّقة بعجائز الشجر

تري إلى نار تمسك بالأشجار، ثم بذراعها» (ص ٨٥)

ففي هذا الموضع الشبيه بقرار تنتهي

## صنو الثلج...

السماء. والسماء ما وراء. يحضر  
الاحتفال الأزلي حيث النفي  
والعراء والفناء.

الفكرة سيدة في شعره تهطل  
كما المطر على الأشياء. تنبعث منا  
وتنام.

إن الفكرة لا تنام وإن كان  
رداؤه الذي من ليل لا ينام هو  
أيضاً.

لأن كل دفاتر الطفولة تحترق لا  
يبقى إلا الفراغ يحيط به الفراغ  
الذي لا يملأه إلا الشعر. إنه حالة  
من التلوين الذي يعبر عن الامتلاء  
الذي هو انبهار بالحياة وإن كان  
الموت شديد الحضور في النص  
الذي يقدمه صلاح ستيتية. ذلك  
لأن كل شيء يتحلل ومن ثم  
يستعاد. في هذه الحركة الطالعة  
من اندثار المكونات تحمل الأحصنة  
حمولتها باتجاه المجرات. هناك  
تأخذ النجوم وظيفتها الحقيقية،  
تطفئ الليل، تصنع أثواباً لتلبس  
بها الفتاة.

كل ذلك ما كان ليكون لولا  
الحب. والحب عراء ونفي وجسد  
يزين امرأة من لا امرأة هي في  
الوقت نفسه جمال وفساد.

إن هذه الغرابة هي صنو الليل  
المبهم الذي تغطيه سماء مملوءة  
بالثلج. عند صلاح ستيتية الذي  
نحبه، كل ليل هو «صنو الثلج».

انه  
«جرح يكاد الثلج أن يحييه  
وردة حمراء في الماء البارد  
تستريح».

صلاح ستيتية  
هكذا يقول.  
نقتفي آثاره. لا نجده  
..... هنا  
حيث قليلاً تلتصق استراحة  
الشحور.

فلا وصف له إلا بلغته ولا بكاء  
بعده إلا للطفل الذي يموت في  
«غابة الماورد».

هناك رحاله تحط مع «السهرة  
النائم» فتطلع الغزالة برية في  
«بلاد من حجر» و«هواء عار»  
كالرجفة في الماء البارد.

الوقت هو الأشياء وهي جمال  
وفساد. وهي تضاد في بحيرة  
النعناع.

إنه سوف يبقى أكثر من أمثلة  
تختفي في ثنيات الشعاع، واحداً  
من تلك الألوان التي تضيء بها  
الشمس نعمة على الناس، ياكلون  
من زاده فلا يشبعون ويشربون من  
الساقية التي لا تصبح نهراً. تتعدد  
فلا تجتمع، تتكاثر فلا تزيد. قالت:

«عارية أنا فلتلبسني النجوم».  
عنده، أن عناصر الكون مزدانة  
بفتاة وجسد وليل وشجرة. كلها،  
وأن تمضي من الأرض، قاطنة في

ذلك الشدي الوحشي والمتحفظ ثدي اللغة  
التي ترضعه أبنائها في ظل سيفها الأبوي  
الشاهر المله على موتهم موثقين ومنفكين  
فيحيون، حيث تجتمع المتعة والألم، الأسر  
والحرية، الحسية والتجريد، الحياة والموت،  
البربرية والحضارة... معاً في انتظام لا ينفي  
طرف فيه الآخر على التعارض بينها بقدر ما  
يتكامل معه في وحدة، نص يتكون تحديداً  
من اجتماعها.

يتراءى الحليب المجتنى حليب خيال  
وبلاد ونساء... حليب أم قابل انطلاقاً من  
سيلانته (مانيته) لتشكلات لانهاية لها،  
ليست القصائد - القصيدة المثبتة إثر  
الاستهلال إلا بعضاً منها... أبراج ماء  
مشيدة قصوراً وصروحاً مضاة ومنورة  
بالولع محروسة ومصانة بالقوانين والقيم...

هكذا يمكن أن يصبح القول لا تعبيراً عن  
حب أو جسد أو رؤى فحسب وإنما يضيء  
مدار ذاته أيضاً... يصطخب في سيل جارف  
حارق، ويتهاذى في أنسياب رقيق مضيء في  
وهاة وتضاريس يشقها لنفسه بنفسه ويشق  
تعقبها ناهيك بتوقعها. ذلك أن مسيرة هذا  
السائل هنا ليست إلا مجازاً، وحقيقتها في  
التجاوز الذي تمضي فيه مجازات بين  
ضفاف وبلدان وحضارات وأجيال تعبرها  
جوانز من جمال وغرابة. فهو أكسير حب  
ولغة وسحر شغف وتركيب في تكوين عوالم  
إبداع ودهشة لا تتفق مع منطق مالوف بقدر  
ما تدفع إلى منطق مختلف وجديد ميزته  
الفردة في التعدد والحمية في الاحتمال،  
يلتذ فيها بقدر ما تكشف أسرارها وينتشي  
بها بقدر ما تشرع من هاجع وكامن لدى  
والجيبها.

قد تكون قراءة كهذه متطرفة إلا إنني  
أعتقد أن شعر ستيتية لا يضيق بها بل إن  
رحابته لتستدعي مثيلاتها حتى ليصح القول:  
من هذا الذي يقرأ لا يعرف الكثير / تلثم  
متسريل بأصداء المتاهات النانيات في  
سراييب أمواه أباكرا تقطر بلا خفر - بلا  
ظفر في بهاء مراودات باذخة لحرمان فائنات  
ولا جسد - غاويات ولا مناص / طلاس أو  
تعاويد أو صلوات في حواسيب. أم أنها  
هذيان الهلوسات في أحضان أمهات ولا  
حسد - ما لا يقال على أنه مكتوب يقرأ ولا  
يُنقل يُحس ولا يُمس / من هذا الذي يقرأ لا  
يسفر يقين: الكلام احتمال يرجحه اختيار  
نور من يرى نوراً، على أن للكلام الماء  
إحياء أخرى ربما أكثر حميمية.



# أول فحش الشعر

إذا كان للتنفس من معنى، فأن يكون، في الضيق وبالضيق، حُمرَةً للفضاء، وتُخْوماً داخل الذات، يُنفِيان من هذا الداخل ويكونان أكثر نفيًا. نافيتين/منفيتين يكونان. هذا المكان، الذي، يحد السكين، ترسمه الحمرة والتخوم، هو مكان مُلغى، لكنه نشيط وفعال. هذه التخوم المدفوعة إلى الأبعد، بحسب نيران التنفس الخفيفة، تعين النقطة المقتفاة وتحددها حتى في النار التي تتنفس. إن سكيناً غير مرئي، وحده الدم المرئي يدل عليه - ونظرية للنار لا منطق فيها، تكون إسقاطاً للدم المضي المتحرك، لعباً خفية جميلة على جدران الكهف، مصباحاً قاسياً متأصلاً في المركز، متوجهاً إلى لعب اللاشيء الجميلة، ليعيدها إليه ويمتصها بوحشية، إلى أبد الأبد. وتجرد الدم النار إذا كان الدم ضامنًا. النار - ويسيل الدم في موضع آخر - ليست من الدم الحقيقي إلا صورة، غير أنها صورة بها يُفترس الواقع افتراساً ساحقاً. هذه الصورة المفترسة تُقرب الواقع بخطوات من العدم. أي حقيقة؟ أي انعدام؟ كل منهما يرتبط بالآخر ارتباطاً لا يفك - كل منهما يغتذي بمجرد احتمال للآخر.

ما كنت المتأمل للنهار. إنني أحبُّ فحولتها الذاهبة بعيداً في إخصاب البحر المترامي، وإخصاب الأنثى اللاذعة، تلك الإلهة. ويبدو لي أننا، ههنا، أمام رمز من الرموز، يبدو أن جرائة النهر، الممتدة من الأرض المخترقة إلى الشساعة البحرية المتلقية، إنما ترسم، للأرض وللبحر، مصيراً من القوة والمحق. لقد قيل، ذات يوم، إن مياه النهر تُغيّر وموضوع تأمل للفيلسوف.

إنها، على الأخص، موضوع للشعر، بما يثقله الشعر من جهد للحفاظ على صلة بالنهر لا تنقطع، وعلاقة تُفضي حتى إلى اجتذاب الموت إليه. وأقول عن كل نهر إنه قوس: يُطلق سهمه ويتوتر، يكون التوتر نفسه، الذي به يتحقق مشروعه المميت، علة الوجود، وأساس الماوراء. الأنهار رفاق الأخوة لطفولتنا، ورفاق الأخوة لعزلاتنا الأخيرة. ويخترق الشعر مملكة الروح/ يخترق وطننا، وأراه، أنا، يُبذر فينا ويخصب كل ما يقاوم، ويتهرّب من الملح اللاذع الآتي، الذي، نحن أيضاً، نشكل تربته ولا نعي. «يتفق أن نهرًا يغدو نهرًا في الفكر»، ذلك شيء قد قيل. وقال واثق وآي، الذي كان رساماً وشاعراً أيام التأني في القرن الثالث عشر: «كل مسقط من مساقط المياه، يبتغي أن ينقطع، لكنه انقطاع لا تصدع حقيقياً فيه: وحيث تتوقف الريشة، يتواصل الفكر». ثم أعود من تأمل النهرين.

يا النهرين اللذين يُضفر لهما، من النخيل، ما يشبه التتويج واحد نهر دجلة، والآخر الفرات. ههنا، حيث يلتقيان، وبمهابة يتأخيان، ههنا كان الفردوس الأرضي، ههنا بدأ قدرنا معها، مع حواء. لقد تخطيت سياجها، وذهبت لأرى آخر شجرة تفاح تحدرت من الأصول ولم تكن لها طبيعة التفاح. شجرة لا معنى لها بين الأشجار، إلا أنها، مع ذلك، مكسوة بالآلق، وفكرتنا الذي كسا. إنها ههنا، لكنها ميتة، لكنها مسجاة في كفن ورع من الأغصان المضفورة. وها هي شجرة أخرى تظللها، في موضع كانت فيه، شجرة من سلالتها تواصل تقليدها الصوفي عينه. النهر على خطوتين، والآخر لا يُبعد، نهر تعيش فيه أسماك الشبوط الضخمة. وفي الموضع عينه الذي يسكن

فيه أحدهما إلى الآخر ويقتربان، في أسفل ما بين النهرين، قمت أنا وسبابتي إلى الماء الخفي، الأخضر، الرمادي، الضارب إلى الحمرة ثم غمسها - في تغدير راعش. لقد كنت فوق لسان حاد من أرض تغمرها المياه المقدسة من كل صوب. وعلى الضفتين المتقابلتين، عن يميني وعن شمال، كانت الأشجار الأولى من غابة النخيل الشاسعة، بملايينها الستة والثلاثين، بإناء منها وذكور، نائمة في غيبة الرياح. ولعلها كانت مستيقظة، إلا أنها، من افتقارها إلى الأبدية، في هجعة تمز. إن المكان، بنهره البالغين السكون، بضافتهما والنخيل، بالنوارس السميكة المنتشرة هنا وهناك، الموشية لشط العرب المنطلق من هنا، يقع من النبر بياضها يتلغ الإعجاز، الموشية لأسماك حبلية من الشبوط قد ذكرت، يحسبها الناظر إليها ثقيلة في روعة المياه، أقول: إن المكان مسطور في كتاب هو نفسه في ما من من الزمان. لقد ولد إبراهيم على كيلومترات من هذا المكان، ولد في أور، وراء غابة النخيل. وفي موضع من مصب النهر يقع عن يميني، توقف بصري فيه جمهرة من الجذوع المنتصبة كالأجساد، تقوم قرى مغلّة في القدم، قيل لي: إنها من الجذوع، يمازجها، من المياه، مرور بطيء لا ينضب، قرى من البحيرات لشعب صياد ذي نقطة متصلة. وآخر القول: أن الأرض صامتة ههنا، أنها، من صمتها، في إصفا.

إنها تُصغي إلى التقدّم البطيء، أقول، إلى صمت النهرين، سليلي الصحراء، هذا المكان العدمي الذي ينبثقان منه، وأيضاً سليلي التاريخ، هذا الزمان الصائر إلى العدم من جديد، الذي، لتجذب اختفاء كئي، وحيات من المكان تخالط ذرات من الزمان، يتولى شحنتها بما نسميه الغبار، تسمية



## تحت سماء جاك بيرك



إذا قلنا عن جاك بيرك إنه كان صديق العرب فقد قلنا الكثير، وإن لم يكن وافياً هذا العلامة العظيم، وهذا الصانع الرائع، وهذا الرجل الحَدْسِيُّ المتحمّس، هذا المناضل من أجل استقلال العالم الثالث، كان قد جعل من العروبة، التي عاشها بوعي مبرّر وجوده، بل حتّى معنى معركته الوجودية، النجم الأعلى من قدره. ففي اللحظات التاريخية الشديدة الصعوبة التي كان العرب، المنخرطون على عدة جبهات، مجبرين فيها على إحصاء أصدقائهم، كان بيرك موجوداً دائماً، إلى جانبهم، صلباً وأميناً

كصخرة - صخرة كتلة كأنها مقدودة من جسمه بالذات، وهو يتلبّس مظهرها المادّي

لقد خاض بيرك إلى جانبنا جميع معارك الاستقلال: معركة الناصرية (كان جمال عبد الناصر المشنّع عليه من الغرب كلّه والذي ينبغي الاعتراف بأن الشيوعية قد عوّمت، يجد في «بيرك»، على الصعيد الثقافي، حليفاً أساسياً)، ومعركة الجزائر، وتقلّبات الصراع العربي الإسرائيلي الدراماتيكية المتعدّدة، ومعارك أخرى أيضاً بعضها مرثي وكثير منها خفي. ولكن أكثر ما كان يهّمه وما كان قد حلّم به من أجلنا، ما كتبه لنا كما ليساعدنا على تعرّف واحد من أخطر أعدائنا - الأخطر لأنه غالباً مقنّع بألف قناع وألف تبرير مزعوم - هو أن يرانا، نحن العرب، نأخذ أخيراً في يدنا، بجرأة وعزم، قدرنا نفسه، من الداخل، ونخوض الصراع الضروريّ ضدّ جميع ألوان التخلف التي كنا ضحية لها، وكنا غالباً المتواطئين معها: التخلف الثقافي، والتخلف العلمي، والتخلف الاقتصادي، والتخلف الاجتماعي، أجل، إنني أشدّد على كلمة «المتواطئين» - وقد كان بيرك يعرف ذلك: لقد كنا، وما نزال، شعوباً لم تحقّق بعد تحوّلها السياسي، بالمعنى الرفيع للتحوّل، لنعبّر الحاضر الصعب، لننطلق من الماضي نحو المستقبل ونلحق بالقطار الكوني.

لقد مات بيرك وهو عظيم الحزن أن لا يرى حلمه يتحقّق، بل أن يرى في عام ١٩٩٥، وهو عام غيابه، العالم العربيّ الذي تمنّى عميقاً وحدته الثقافية ونموّه المسترّد، يزداد انقساماً وتمزّقاً، وأن يعاني الذلّ والهوان أكثر من أيّ وقت مضى

ومهما يكن من أمر، فقد ترك لنا، نحن المثقّفين العرب، إراثاً إيصائياً ينبغي أن نوليه كلّ اهتمامنا، هو أن نلحق، انطلاقاً من الطموح الذي كان في نظره يميّز شعوبنا، بل أمّتنا، وبما نملك من تراث الأمتس ومن جميع طاقات اليوم وإمكانات الغد - أن نلحق بالتيار الذي لا يمكن تجنّبه بعد، تيار الحضارة العالمية. فعسانا نحفظ لجاك بيرك هذه الأمانة ونستلهم هذا النور الذي تصوّره ليضيء، بشمس أخرى، المشرق والمغرب العربيين

صلاح ستيتية  
ترجمة: الآداب

تُجَانِبُ الصواب. الغُبار، أم مِنْ غَدْرنا اسمه الغُبار! ولكن، على غرار الرّمان والمكان، اللّذين يتحلّلان ويتفكّكان ثم يتلاشيان، يكون أمْسنا واليوم. وأمْسنا واليوم الذي أجد نفسي فيه/ الذي يَحْسُبُنِي هنا ويحسبني في الآن، أمْسنا واليوم يُقيمان الممالك، أو يَحْلِطَان مَمَالِكاً(\*) بممالك، إذا أردنا مزيداً من صدق الكلام إنني، عند التقاء النهرين، لا أجدني في مكان، ولا أجدني سلباً حتّى للآن وعليّ خطوات مِنْ هنا، عند طرف الغابة من شط العرب، في قرية من اللّبن الأحمر، تحت ظلال كثيفة، لسماء عُبَيْتِي الرُّقّة، في هذه القرية ولِدَ امرؤ وعاش أربعين لم يغادر، ولد شاعر، ولد شاعر كبير اسمه بدر شاكر السّياب وعلى يد الشّاعر، كان لقرية جَيْكُور، الجائمة بين دِجْلَة والفرات، أن تتغيّر ظلّ سَعْفَةٍ، أماداً بَعْدَها أماد

هم أبناء الأرض الذين يعتقدون  
فهمهم أن اللغة لما تنشأ، وأن اللّسنة لم يجر بها النطق إنهم، بشيءٍ من الغموض، يحسبون أنفسهم مسؤولين عن اللّغة والسنتها، وهم يعثرون بمعاني الكلمات في اللّسنة الجارية نعم، هذه الكلمات تتكلم ولا تقول، تُعَلِّم وتُحَلِّم، لكنّها لا تُنْقِذُ إنها جواهر فقيرة غير أنّ من أذكرهم لا يحسون جوعاً إلا للجوهر وأيّ جوهر؟ إن عودتي إلى الطبيعة غَيْرُ المتوقّعة لهذا الجوهر ينبغي أن تكون عودةً مُطوّلة. إذا قَبِلَ هذا الجوهر أن يُقبِض عليه بغير المعادلات المميّنة التي، بموتها الغامض والواعي، إنّما تغذّي شعلةً تكون إشعاعاً حقيقياً، أكثر ممّا تكون شعاعاً مُتَخَيّلاً سأتكلّم أيضاً عن الاحتراق، هذا الموضوع - المضاء الذي يثير الروعة. وهكذا، فإننا، بشيء من التقريب، نستطيع أن نعلن أن الشعر، مادام الأمر يتعلّق بالشعر، إنّما هو جوهر، ومعادلة، واحتراق، وإشراق وهو، في

(\*) صرفتُ هذا الممنوع لضرورة في التركيب أحسستها، شبيهة بضرورة في الوزن قد عُرفت، فاصعبت لم أعبأ، ثم رأيتني أقعد اجتراني وسمعتني أكتب إن في النثر الفنّي الموقع، الذي يقتضد حتى الملح، نسمة من الشعر إذا هُبّت على الكلام، قرّبت لفته من لغة الشعر، وسخرت من قمع وقبود (أحمد حاطوم)

## لا يمدد الشعر موضعه إلا مستنداً إلى الموت؛ فالموت نجاح القصيدة - تلك الفضيحة الأخرى!

في ليل المعنى هذا، في الليل المجنون، أشقاءً لنا شعراء قد ضلُّوا وتاهوا. فأجعل اللهم ملاك المعنى، الخطير اشتهاؤه، رفيقاً للأشقاء، كلما المعنى أضاء. ويهبط الليل عليهم، بسواده منه وبياض، فيواصلون التقدم، والتقدم لا يفضي بالعالم إلا إلى انتهاء. وتُنقِذُ كلمات من كلماتنا، متاعاً خفيفاً، وفجراً إلى انبلاج.

هذه الكلمات، التي أُنقِذَها المعنى من المعنى، كانت في دائرة المخاطرة. ولأنها تحمل الرجاء كله، لإنسان هو نفسه في الدائرة، فقد طَلَبَ إليها هذا الإنسان أن تدرك الليل ولا يكون له منها تفخيخ. والعلة نقاء سبقت إشارتي إليها. ووَحَّدَها الغاية، ههنا، تبرر الوسائل. وبسبب من طهر الغاية، فإن بلوغها لا يكون بضروب من الابتكار الأسود. وأحسبني قد قلت: إن الوسائل، شبيهة بالثلج في الثلج، والخطب في النار، تلتهب في نتيجة تُلغِّها، وفيها تنصهر. نعم، لا نستطيع أن نصنع النار، تلك النار، إلا من الثلج - كذلك نستطيع أن نقلب ميزانها المُلغِز. أن نُقْبِضَ على الليل ولا يكون بالقبض تفخيخ، تلك هي العملية البالغة الدقة لحقيقة تبحث عنا بغموض يرقل المعنى فيه. وعند هذه النقطة، التي ينتفي احتمالها انتقاء شديداً، نقطة التلاقي بين اللغة المخاطر بها والمخاطرة هي بنفسها، وبين كُفُونٍ للأصل لم يُمس، عند هذه النقطة، يتفق للشعر، أحياناً، أن يندقق. وفي وسعنا أن نتصور، بعودته إلى وراء، أن هذه اللغة معادلة جبرية من توازنات بالغة الخفاء، يأتي الكون فيها لكشف ناموسه المرتجف، ناموساً بالغاً الكثافة، مهيئاً للانفجار. هذه اللغة المخاطر بها، إذا تَقَبَّلَتْ مخاطرتها وقبِلَتْ أن تتفتت بها، إذا أَوْمَضَتْ، فإنها تكون معادلةً أو تولوجية يحلم بها كثيرون.

الثلج والنار، النار والثلج الموارى للمعادلة الأولية، والمظلة والضائعة، ذلك هو الثلج وسقوط له لا ينتهي، على أبدية الكلام المستعاد، وأبدية اللسان المندرج من جديد في حيوية العناصر. ولم يكن للأضداد أن تكون إلا ليكون بها إلغاءً أفضل لجهودها،

كان من سلام، فهو سلام في الأصول. وأي أصول تكون، حين يكون العالم من حولنا عالماً مُعَوِّفاً، وحين يتعذر علينا اكتناه الرُّمل، أو اكتناه الشجرة، أو اكتناه الكوكب؟ صَوَّرَ لِرَغْبَتِنَا تَقْبِيعَ فِي فُقْرٍ وَضِيقٍ، تَسْتَحِيرُ، هِيَ عَيْنُهَا، بِالْفَرِّ مِنْ تَنَكُّرَاتِنَا الرَّدِيئَةِ، حَيْثُ نَتَّبِعُ أَنْ أَصْفَى مَا فِي هَذِهِ الرَّغْبَةِ، وَكَثُرَ مَا فِيهَا مِنْ كَثَافَةٍ، إِنَّمَا يَصِيرُ إِلَى انْسِلَاخٍ أَوْ رُضَى. وَفِي مَقَابِلِ فَقْدَانِنَا الشَّخْصِيَّ لِلشَّجَرَةِ وَالْكَوْكَبِ، وَثَمْنَا لِهَذَا الْفَقْدَانِ، يَكُونُ التَّوَاصُلُ الْعَادِي، وَتَقْوَمُ، مِنَ الْإِشَارَاتِ الْاجْتِمَاعِيَّةِ، شَبَكَةٌ يَنَالُهَا تَقَاسُمٌ لَا إِشْكَالَ فِيهِ. شَبَكَةٌ دَنَسَةٌ، دَنَسَةٌ... وَتَكُونُ إِشَارَةُ الْإِشَارَاتِ كَلِمَةً مَرْسُومَةً، حَيَزُهَا شَجَرَةٌ ذَكِرَتْ، وَكَوْكَبٌ غَدَاً بَلَا أَثَرٍ، وَحَبَّةٌ رَمْلٌ فَرِيدَةٌ، ثُمَّ وَهَّيْهَا كُلُّهَا بِمَعْنَى تَلْقِيْعِهَا عَلَيْهَا رَدَاءً مَا أَسْهَلُهُ. إِنَّ تَفَكُّيكَ الشَّبَكَةَ الدَّنَسَةَ، الَّتِي نَسَجَتْهَا قُرُونٌ مِنَ التَّوَافُقِ الْغَوِيِّ، وَالْأَخْلَاقِيَّ، وَالدَّهْنِيَّ، إِنَّمَا يَكُونُ، فِي الْعَالَمِ الْمَتَنَكِّرِ، بِحَرْبٍ تَشْنُّ عَلَى كُلِّ تَنَكَّرٍ: إِنَّهَا، لِعُرْيٍ يَكْسُو كُلَّ شَيْءٍ، طَلَبٌ لِعُرْيِنَا. رَهَانٌ مَاسَاوِيٌّ لِلْكَائِنِ الْهَشِّ، الَّذِي، بِعِنَادِهِ الْعَانِدِ، يَكْتَسِبُ مَزِيداً مِنَ الْهَشَاشَةِ الْخَفِيفَةِ، وَكُلَّ مَا يَحِيطُ وَجْهَتَهُ مِنَ الْمَعْنَى الْوَجْهَةِ الْآخَرَى. وَلَكِنْ، مَاذَا لَوْ أَنَّ هَذَا الْمَعْنَى لَمْ يَكُنْ، بِالضَّبِطِ، إِلَّا انْعِدَامُ الْمَعْنَى: لَوْ أَنَّ، وَقَدْ شَوَّهَتْهُ اسْتِعْمَالٌ طَوِيلٌ، لَمْ يُعْبَرْ إِلَّا عَنْ تَلْفِيهِ، وَلَمْ يُؤَدَّ، وَبِضَعْفٍ، إِلَّا عَجْزُهُ الْجَذْبِيُّ عَنْ احْتَوَاءِ الْكَائِنِ، بِالْغَا مَا بَلَغَ ضَعْفُ الْإِحْتَوَاءِ - الْكَائِنِ الَّذِي كَانَ إِشَارَةً اسْتِقْبَالَهُ؟ إِنَّ عُشَّاقَ الشَّعْرِ مَوْلَعُونَ بِالنَّقَاءِ، أَيْ بِالْدَقَّةِ. [وَلَكِنْ]، عَلَى مَفْتَرَقَاتِ الْكَلِمِ، عَلَى الْمَفْتَرَقِ الَّذِي تَشْكَلُهُ كُلُّ كَلِمَةٍ، لَا يُجَسُّونَ إِلَّا دَوَارَ الْفَوْضَى. وَهِيَ هُمْ، فِي هَذِهِ الْفَوْضَى، يَتَشُدُّونَ وَهْمًا لِنِظَامٍ وَحِيدٍ، وَدَرْبٍ وَحِيدَةٍ، يَقَعَّانَ وَرَاءَ الْعِيَانِ. وَفِي سَبِيلِ مَعْنَى وَرَاءَ الْمَعْنَى يَكُونُ مَعْنَى، يَكُونُ تَوْقُهُمْ أَوَّلًا إِلَى مَعْنَى مُضَادٍّ. وَآخَرِينَ أَدْرَى بِلَفْتِهِمْ مَتَى: أَنْ يَتَحَدَّثُوا عَنْ هَذَا اللَّيْلِ الَّذِي لَا بُدَّ مِنْهُ، الَّذِي يَسْتَتِرُ الْمَعْنَى فِيهِ وَيُظْلِمُ، بِرَجَاءٍ وَضُوحٍ لَمْ يُعْهَدْ، وَضُوءٍ يَنْبَعُثُ مِنَ الْمَعْنَى، فَإِذَا هُوَ.

جميع الحوادث التي تشكله وتحوِّله، جوهر إشراقي. ولكن، ويا للأسف، ليست هذه سوى صورة، والشعر، لكي يكون، ويكون كونه هو هو، إذا كان له أن يكون، عليه أن يتخلص من مجانبة الصور جميعها، المدعوة كلها إلى الاختفاء والموت، في سطوع الكائن الذي تكون قد أغوته. والإغواء، ما تراه يكون؟

ربما كان الإغواء إيقاعاً في الفخ، إذا لم يكن، ههنا، توجُّهاً إلى الحقيقة. ويصبح الإغواء بالحقيقة وصفاً لمحاولة دائمة تتطلع إلى لغة الشعر، إذا كان في وسعنا أن نفترض، للحقيقة، نقطة الظهور. ولكن، ليس الظهور من طبيعة المظاهر، التي هي طبيعة مُلَبَّسة، متداخلة مع الكذب؛ ليس للشعر أن يجعل اللغة مُعَلَّقةً فِي تَرْصُدِهَا لِلْحُضُورِ، وَلَا ظِلًّا مُدْبِرًا لِفَخٍّ، مَا يَتَلَطَّعُ الشَّعْرُ إِلَيْهِ: تَطَلُّبٌ مُتَّصِلٌ: أَنْ يَكُونَ الشَّعْرُ ذَاتَهُ، وَأَنْ يَكُونَ كَذَلِكَ بِوَسَائِلِهِ هُوَ، الْوَسَائِلُ الْفَقِيرَةُ. وَسَائِلُ فَقِيرَةٍ مُصِيرُهَا التَّلَاشِي عِنْدَ الْإِنْبِثَاقِ الْأَسَاسِيِّ، وَهَذَا، رَئِيسِيًّا، مَا يُدْعَى فِي الشَّعْرِ بِدِ الْبَرَاءَةِ. وَالْبَرَاءَةُ رَفْضٌ لِكُلِّ مَلَانٍ، وَكُلِّ نَجْدَةٍ، وَكُلِّ خَطَابٍ: ذَلِكَ هُوَ الْفَقْرُ الْجَوْهَرِيُّ.

هذا الجهد الناجي نحو الفقر، إنما يكون داخل اللغة، مادام العالم والكون الذي تكون عادة فيه، بأفعالنا وأفكارنا، هو الآن، من الانزحام المريك، بحيث يتعذر أن تُرَخَّزَ حَدَاً لَآيَ شَيْءٍ - وَلَوْ كَانَ جَوْهَرَةً مِنَ الْجَوَاهِرِ. ذَلِكَ أَنَّ الْفَقْرَ الْجَوْهَرِيَّ ثَرَاءٌ، آخِرُ ثَرَاءٍ مُمْكِنٍ. وَهَذَا الْجَهْدُ لَيْسَ أَمْرًا سَهْلًا. إِنَّهُ شَبِيهُ بِجَهْدِ يَبْذُلُهُ سَبَّاحٌ يِعَاكِسُ التِّيَّارَ، يَتَّجِعُ إِلَى الشَّلَالَاتِ وَالْمَسَاقِطِ، وَيَسْتَهْلِكُ نَفْسَهُ فِي هَذَا الصَّعُودِ الْمُعَاكِسِ. كَثِيرُونَ الَّذِينَ يَسْتَسْلِمُونَ وَيَعُودُونَ إِلَى الشَّاطِئِ، إِذَا بَقِيَتْ لَهُمْ قُوَّةٌ بِهَا يَعُودُونَ. هَؤُلَاءِ يَظْلُمُونَ الْمُتَمَلِّكِينَ الْحَرَّاتِي لِلنَّهْرِ. وَآخَرُونَ، أَكْثَرُ عَدَدًا، قَدْ تَخَلَّوْا، مِنْ زَمَنٍ طَوِيلٍ، عَنِ التَّجْرِبَةِ، مُؤَثَّرِينَ، كَمَا يَقَالُ، أَنْجَرَفَا يَتَّبِعُونَ بِهِ مَجْرَى الْمَاءِ وَانْحِدَارَهُ الْمَعْتَادِ. وَقَلِيلُونَ جَدًّا الْمَعَانِدُونَ، وَلَكِنَّهَا مَعَانِدَةٌ لَا تَخْلُو مِنَ الْعِقَابِ. هَؤُلَاءِ يَعْتَقِدُونَ أَنَّهُ إِذَا

وإعادة الكلمة إلى فراغها المصغى. هنالك يكون للمعنى أن يَشْحَنَ الكلمة المستعادة على هذا النحو استعادة أخاذة. وفي النهاية، يكون للشجرة والكوكب والرمل، أن يَقُولَ كُلُّ منها ذاته، مَحْتَوِيَاتِ تَرْتَعَشُ لهذا المحتوى الذي يعيدها حُرَّةً إلينا. وإذا كان الكائن إنما يُثَقَّلُ إلينا، بِتَوَسُّطِ مُحْتَمٍ من الصور والهيئات، فإن الصورة والهيئة إنما تغدوان من الكائن المتأصل، وتغدوان - وهذا للتذكير - مِنْ الكائن المنطلق، المنبجس، المتفجر. وليست الصورة والهيئة/ لم تُعَدِ الصورة والهيئة، إِلَّا شَرَارَةً لازمة/ إِلَّا وسيلتين بالفتي البياض، لغاية مُطَهَّرَةٍ، بياضٌ على بياض. إِنَّ الفراغ هو هذا الهواء السليم، الذي يُغْقِبُ الثلج، الذي ليس الفراغ، مادامت الكلمات والأشياء التمازجة فيه، دالاً ومدلولاً أَحَدُهُما في الآخر، مادامت كُلُّها في توخُّرٍ يفوق التصوُّر. انبعاثٌ في كل قطعة لكل شيء، انبعاثٌ يفوق التصوُّر. ولكن القطعة لا تكون قطعة إِلَّا لعقلنا الآخرق، الناجم مِنْ ثَنَابِ الأشياء. إِنَّهُ الكُلُّ المكوِّنُ للحظة المتجليّة في الفراغ، في اغوار الصور، في أرجوحة ساطعة للحظة. أمّا المعنى، فقد نُقِشَ، وأما اللغة، التي تأسست، فقد استراحت.

مما تقدم: أن الشعر لا يُحَدَّدُ موضعه إِلَّا مُسْتَنِدًا إلى الموت. الموت، على كل مستوى، هو العامل الفعّال للمشروع، الذي به نجاح القصيدة، تلك الفضيحة الأخرى. هل يكون لنا من الكلام ما يكفي لنقول: إِنَّ مشروع القصيدة هو، بصورة خاصة، مشروع شاق، قِوَامُهُ تخليص الواقع مِنْ إسراره، ليكون لنا، قَبْلَ الغزو الرديء، أو بَعْدَهُ، عِشْرٌ على حَجَرِ الزاوية وتعرُّفٌ عليه؟ ذلك، في تصوُّري، مَا يَقُومُ به البناء ويدوم: إِنَّه الوحدة الأساسية لما قُفْنَا به، مَرَّةً واحدة وإلى الأبد، وفي خَفَاءٍ كثير، بتسميته الواقع الذي ليس للإنسان أبداً أن يتفصل عنه، إذا كان له انفصال. إِنَّ مُكوِّنًا من مكونات الموت، الماثلة في الضمير، هو هنا، في هذا الانفصال، هذا الشك في أبدية

الكائن، وهذا الانتفاء لليقين، أو هذا الاضطراب الذي يَمَسُّ الحياة. كُلُّ ذلك يُلْهَبُ فينا، بِسُوطِهِ، حاجة إلى إشارات قاسية نلتقطها لحضورنا، جراباً صغيراً يَجْعَلُنَا نُحْسِنُ أَقْلُ فَقَرًا، في حين أن ما حولنا يقوم، فجأة، باستنطاقنا وكائننا، وَحَدَّنَا، نحمل الأجوبة. إِنَّ الموت، الذي نشهد له، يَبْسُطُ سلطانه على كُلِّية العالم، الذي يفاجئنا منه أن جراباً صغيراً تقبع ثروتنا فيه، جرابٌ محسوب علينا. نعم، إنه الموت الذي يُحَرِّقُ بنا، إِنَّمَا يحتجزنا، نحن والكون بكليته، في لَجَاجَةٍ صرخة. وتكون الصرخة نغماً، لكن ذلك لا يعني تحولاً في طبيعتها. إِنَّمَا، في الحقيقة، لم نَكُنْ، عن الصرخة، إِلَّا تحديداً بدائياً مُبَسَّطاً. وأنا أرى أن ما يستخلصه الإنسان من ذاته، ويكون أساسياً، يكون كله مرتبطاً بالصرخة.

والصرخة في التمثّل الكوكبي، وميضُ «اللا»، أي وميضُ «النعم». إنها توكيدٌ قاطع يُواجه الكثافة المهددة - والمهددة بأن تكون كثيفة -، توكيدٌ ساطع للحق في السيوالة، في الالتباس العاثر، في إشعاع سعيد كونيته كونيّة ضئيلة، ينبعث مِنْ الدخيلة الرفيعة المنبثقة. ذلك هو المصباح الذي نُحْمِلُهُ، ذلك ما يقوله بطريقته العميقة الساذجة - في وجه اللَّيْل الكبير العاجز وعوالمه. هذا المصباح: هو، لقصيدتنا، زيتٌ، له، من تَنَفُّسِنَا، نَفْسٌ يَقْوِيهِ. إِنَّمَا، في كلام آخر، أطلع إلى مزيد من مواكبتى لهذه الصورة. ذلك أَنَّهُ ما مِنْ تفكير في الشعر يكون ذا قيمة، ما مِنْ تفكير قادر على تجنّب الصور، أو الاستغناء عنها لأفكار ومفاهيم قليلة الدقة، تتّصف بالخداخ. صُوْرٌ وسيطة هي. هي أيضاً لها منحدر إلى الموت، ومنحدر إلينا، نحن الذين نمثل الحياة تمثيلاً محدوداً. الحياة القائمة في تَكُونٍ أبدي لنقيضها، أي: في تكوين، كذلك، لهذه الصور عينها التي تولدها، لَا لِتُعْبَرُ عنها تعبيراً أسطورياً، إذا كان لها، مع ذلك، أن تقوم بهذا التعبير، ولكن فقط لتتلاقح وتموت وهي في التلاحق. وتحتفظ الصور بهذا البريق المزودج الذي يوقظها. إِنَّمَا، لذلك، أقرب إلينا مِنْ أَخَوَاتِنَا: وَقُلُّبُنَا،

في اعتقادي، صائر إلى هلاك إذا هو افتقر إليها. إن قَلْبُنَا ليخفق مِنْ أَنَّهُ في حراسة غصن تجريده لا يكاد يكون، غصنٌ مُخَضَّرٌ وأخضر.

هذا الخواء المحيط بالقصيدة نسيج لا يتغير للموت الذي يكون للقصيدة، وما تشير إليه مِنْ حضور، أن تحدثه فيه من رعدة تُسْرِي، في الحقل المرئي، مِنْ طرف إلى طرف، والذي، رويداً رويداً، يكون لكلامنا تحريكه ومَلَوُهُ. إِنَّهُ: ما مِنْ كلام بلا صدى، ما مِنْ قصيدة بلا رنين، على مستويات للكائن تَتَنَوَّعُ، كأنما الأمر في تَدْرُجٍ مِنْ نُظْمٍ. إِنَّ القصيدة، بما هي برجٌ للمراقبة على عتبة الفضاء المجهول، وبنارٍ تضرمها يكون منها، بالحدس، نيرانٌ سواها تضرمها في بروج أخرى تتطلع إليها أو تُمَثِّلُ أمامها، وتكون دَرْجَةً ابتعادها مرتبطة بما للرصد مِنْ ضرورة، إِنَّ هذه القصيدة تُصَيِّ لَيْلاً أعمق من ليل يَشُدُّ على ولادتها الخناق. إِنَّمَا، بولادة غريبة، تَد لَيْلُ الدُّخَانِ، لَيْلُنَا الذي تُصِلُهُ بالليل الآخر، ثم تدعو الليلين، أحدهما بالآخر، إلى حوارٍ وتبادلٍ للطاقت. كذلك يرتفع مِنْ نَوَافِيسٍ شديدة المسمّى: نشيد الليل. كذلك أيضاً لَيْلُ جلال الدين<sup>(\*)</sup>، الليل الوحيد والمزدوج - والأكثر فريدة في ما عَرَفْنَا. ولكن ما أَرُونَا إليه، لمزيد من الايضاح، إِنَّمَا هو عودة أطول إلى ما يقوم بين الفراغ والموت مِنْ علاقة تَمَثَّلُها في تحالفهما مع الصيغة الإنسانية. وليس هذا تَبَعاً للشعر وحده، الذي أعلن أَنَّهُ، من بحثنا، طليعته المتقدمة، ولكن تَبَعاً لكل مشروع رمزي لِقَدَرْنَا: كل مشروع يعني كل ثقافة. ثم لاحظ أن الفراغ الذي أَسْتَحْضِرُ الآن صورته هو نفسه شيء ملتبس: إن بينه وبين الفراغ الآخر البدائي الذي تَتَكَثَّفُ القصيدة فيه وتتحد مع ثمن هو، بالضبط، ثَمَنُ هذه الحالة مِنْ فراغٍ يحيط به ويشيره، أقول: إن بين هاتين الحالتين مِنْ الفراغ فرقاً في النوع، ولكن من الجائز أن يكون بينهما فرق في الطبيعة أيضاً. إنها فِكْرٌ خَفِيٌّ: فَلْيَكُنْ، من الإشارة إليها، أن نَمَسُّها مَسًّا. وَلْيَكُنْ أَن نقول مع [جورج] شحادة: «إِنَّ الرنين يتأبد إذا لمسناه».

## لا سلام للشجرة أو التربة إلا بالتبادل المتزن... ولو كانت التربة شجرة أو سهلاً، وكانت الشجرة من الأرض أو شجر البنّيان؟

وأعود من ذلك إلى الموت. إنني، إذا قرّرت أن الموت إنما يعمل، في إنضاج القصيدة، عملاً سلبياً يكون، على الرغم من كل شيء، بحدس نتطلب به سلاماً للكائن، وعملاً إيجابياً يكون بإخصاب الصور - الصور الملتبسة أعني - فإني، لهذا، لم أقل الشيء الجوهرى. وليس للجوهرى أن يكون فقط هذا الفراغ الذي نجد القصيدة به فضاء انتشارها ومظهرها من الأبدية يلوح. القصيدة المتحللة من كل موضوعاتها، ووراء كل دلالة، هي وساطة الكلام من جهة المباشرة الأصلية. إنها حجر الزاوية للوحدة المشتبهة، الملتبسة، التي تجري ورامها. هي، أيضاً، عوذة - وأغوار. الشعر، كما أفهمه أنا على الأقل، إنما يتوقف مع اللحظة التي يبدأ فيها، في هذا الموضع من اللغة، الموضع الغريب، الذي يتنحى المعنى فيه ليكون. وربما كان تنحيه لصالح الشيء المنشود، الشيء الحادث بالصمت المظلم النقي وخذه (وأيّاً ما كانت طرق الكلام إليه).

### قليل سميت الثقافة.

إننا، في لحظة نحن فيها، ووراء ما نعرفه من مفارقات، لا نستطيع أن نصوغ، للثقافة، إلا تعريفاً سلبياً مبسطاً، فنقول: يكون ثقافة كل ما يعارض الطبيعة. وسيكون لي فرصة العودة إلى ما يكون مثل هذا التبسيط من حدود وأخطار. ويبقى، في يومنا هذا، على مستوى الأديان التي تعلّم وتكون، ومستوى آخر المعارف الوافدة، مستوى التكنولوجيا الأكثر تقدماً، أن هذا التضاد، هذه الحالة من الصراع، إنما تبدو وكأنها الحالة الأكثر كسفاً، والأكثر دلالة من حالة للكينونة تخص الإنسان، حالة هي، بالضبط، حالة الثقافة. وقبل أن تكون الثقافة ما يبقى بعد أن ننسى كل شيء، كما يقال بكلمة مشهورة نذكر الآن بها، فإنها طبيعة نوعية يعارضها الإنسان بتفكيره، ويعارضها بعلمه، ليقوم، في مواجهة هذه الطبيعة المتفنجة، بتأسيس ثقافة لا مفرّ لكونها ثقافة نوعية.

وأنّ لنفسي فاعود إلى مقارنة خلية أوضح بها ما أقول، مقارنة التربة والشجرة وتكثير بينهما

يبدله العقل البشري في سيرورة التطور. وإلا، فكيف لنا أن نتصرف عندما يكون الحدس الأساسى للعقل هو التالي: أن الطبيعة تكون هادئة، وأن كل قدرة للإنسان يجدها: أن يقاوم دوار الهاوية، ويقلص، بالتفكير والعمل، هذا الإغراء الذي يحمله للجح في ذاتها؟

وهكذا، فإني، بعد البدء بتحديد الثقافة، شكلياً ومن الخارج، علاقة من التباين والتعارض بين الطبيعة والثقافة، أو السعي إلى التعبير عن جوهر هذا الصراع الذي يشكل للإنسان حيزه وروائه، الذي يشكل، في الوقت عينه، حيزاً للزهر عائد إليه - حيزاً هو نفسه يليقه - مثلما يشكل النتيجة المحصاة، التي هي، من جهة ثانية، نتيجة أبداً تغارض - والإنسان نفسه المعارض. هناك الهاوية، وهناك هذا الإنسان على شفيرها، يسألها وتسألها. والحوار بين الشجرة والتربة ليس، في شيء، مشحوناً بالقلق الذي يضغط على هذا الحوار الآخر ويغنيه بين الإنسان وتربة التربة التي هي، في الأصل، الفراغ الشاسع، التي هي صمت أبدي لفضاءات لا تنتهى، صمت يخيف. ولأن الطبيعة متعلكة، هكذا، بالفراغ، فإن عمل العقل البشري، كما يظهر لي، إنما ضد هذا التملك يكون. إنه، من منطلق الفراغ، وضد الفراغ، يصوغ كلاماً هو، في الحدس الإبراهيمي، كلمة البداية - كلاماً، على مستوى آخر، إن لم يكن على مستوى متوازن أو مشابه، يكون هذا الكلام الشعري الذي به أعطي «مالارميه» - وقد أبطل كل أنية من أنيات الفراغ المران - أن يتكلم العالم من جديد فقط في كل موضوع يبدو له وجود العالم فيه، أي دوامه، أمراً ممكناً، ويعد أن تكون كل ليوناته قد جمعت بصلايات ملسة لا يكون مكتوباً للشيء فيها إلا أن يجد نفسه مشكوراً منه، معيداً، بعمل من كلمات لا تعمل إلا سلبياً - ويعد أن تكون الكلمة، لكي تكون، قد أفرغت، من جوهره، الشيء الذي تعبر عنه - معيداً للعقل المسكون بالعدم إطاراً وسكنية. هكذا، بالكتب المقدسة، وأي كتاب سواها، يكون شكلاً جواباً للفكر عن هادئة لا شكل لها - هذا الكتاب الذي، بالضبط، هو تحديد، والذي عليه أو به، يستطيع الإنسان مواجهة الهاوية - وكذلك سائر الأشكال المنبعثة، بتعقيدها، من الخيلة الفردية والجماعية، لمحاولة التوهم، أو، على الأقل، لمحاولة تزيين بها ما سميت الجرح الأصلي أو نزخرفه، وأعني حدس الهاوية: هادئة المكان، هادئة الزمان، اللتين لا يستطيع الإنسان انتصاراً عليهما إلا بما يفوقهما، إلا بدوار ينفيهما كليهما، ينفي الزمان وينفي المكان، ولكنه، في الوقت عينه، ينفي السؤال القلق عينه - ينفي دوار الموت. كذلك لا يستطيع

متبادل. إنه ما من شجرة إلا وتحتها تربة ما، وما من شجرة إلا وتحتها في تضاد مع هذه التربة، التي تحملها، وتبسطها، وتمتصها، وتستنفدها وتحولها. لقد تحولت التربة إلى شجرة لم يكن لها، بغير التربة، أن تكون، ولكنها، فضلاً عن ذلك، وبشكل لها وجوه، لا تكون التربة الأصلية. والتربة، بدورها، تتحول، بالشجرة، وتتحقق. التربة، بما لها من رسالة الأشجار، وبما تمدها به الشجرة من ذاتها أو تعيدها إليها، ذلك ما تجد التربة نفسها قد اغتنت به، على الأقل في حالة تخيلها من الحوار المتوازن بين الشريكين المتخاصمين. ليتم الخل في التوازن، لتكون التربة، بادئ بدء، في فقر مدقع، وسرى أنها لا تلد إلا شجرة نحيلة، أو نرى الشجرة إلى انطفاء سريع؛ وليكن أن الشجرة، بدورها، لا تنمو، أو أنها تنمو نمواً مُفراطاً، فذلك تهديد يتوهم به الحوار المستحضر، ويكون الخطر من شئ شحيح، أو بالغ السخاء، ويكون، من ذلك، تضوياً للشجرة أو التربة؛ وليكن أن الشجرة تنمو في التربة نمواً عظيماً، وأنها لا تعيد شيئاً إليها، وسرى أن تضوياً التربة تغدو، مع الزمن، تضوياً للشجرة. لا سلام للشجرة أو التربة إلا بالتبادل المتزن، ولو كان اتزاناً مجاوراً، ولو كانت التربة شجرة أو سهلاً، وكانت الشجرة من الأرض أو شجر البنّيان banyan.

ولنقل، للخروج من هذا المجاز المتصادي، أن أول فرصة للثقافة، أول فرصة لتفتّحها: أن تتوافر الوسائل والغايات ولو كان، لهذه أو تلك، من العمى ما تخيط فيه - ولكن تكفيها تكيف دقيق.

وتتحدّد نوعية الثقافة بنوعية الوسائل التي نعتمدها من أجل أن توجد بطبيعة هي نفسها نوعية، أو أن توجد ضد هذه الطبيعة. من هنا، فإن النظر إلى الثقافة إنما يتطلّب من أركانها، من عاديّات لها ونماذج - أصول تكون كالأخماير، منها تنطلق الثقافة لتنتشر، ولو كُشف الانتشار أنها من أكثر الثقافات تعقيداً، وأشدّها انفتاحاً. أمام الحضارات التقنية نفسها، حضارات العقلنة، لا بد من قدرة ننظر بها إلى الجرح الأصلي الذي، من زمن طويل، قد ولدها، أعني هذه العلاقة الخاصة بطبيعة وخذه المفهوم والرقم والعدد كان في وسعه الوقوف في وجهها لتقييدها وإخضاعها. أن نُقيّد مفاعيل الطبيعة، أن نضبطها وأن نخضعها، فذلك جهد فرد، غريب المخاطرة،



الإنسان الرُّدْ على تَحْدُّ لا يَفْهَمُ بوجهه إليه الكون، إلا بتحدٍّ آخر يشكل عِلَّةَ الكون، عِلَّةٌ يحملها في ذاته، وهي، بصورة غامضة، تشكل عِلَّتَهُ. إن رَدًّا لا شكل له على عبقرية للكون لا شكل لها إنما يَكُون الانتحار.

الثقافة شكل. كل ثقافة رحم من الأشكال. قيمة هذه الأشكال ومعناها يكون بتوتر أنجبها، بما استطاعت الاحتفاظ به من هذا التوتّر. وهكذا، فإن الدالّ والمدلول إنما يتطابقان، في شكل مخلوق، إذا كان الشكل حيًّا، إذا كان مازال ينعشه حدسٌ أنجب، إذا شكّل جواباً واضحاً، موضعاً، عن السؤال الغامض الذي طرح ومازال. للشكل الذي لا ينفصل عن معناه أن يكون إذن، في الليل والنهار، موضوعاً للاستجواب. و«حوار»، كما يقال، يقوم بين الثقافات، فانا أراه أولاً، ومن ضيقة إلى ضيقة، وكأنه سَنالٌ للأشكال. ليس الشكل حاملاً للفكر فحسب - إذا كان حاملاً للفكر. ليكن معلوماً أنني أسمّي «شكلاً» كل نظام، من المعطيات البدائية، يتصف، من العلن والتكؤن، بمقدار يكتر أو يقل، له، من تنظيم نفسه، ما يجعله يشكل كلاً يتمحور حول تماسك ليس له، بالضرورة، أن يكون عقلياً - بل خيالياً أيضاً، بل عاطفياً - ليسرّ ما لا يُقَالُ التصريح وتأهيل ما لا يُزَرَّرُ، أو محاولة تبريره. هاجس الشكل خالقٌ للصفاء. من يسعى إلى التشكيل يَلْدُ له تجريد السرّ من العدوانية في حدود مقبولة مرضية - وكلّ حوار بين الثقافات هو، قبل كل شيء، تحدث بين التخوم. نحن نتواصل من ضفة إلى ضفة، من ثقافة إلى ثقافة، بشيء من التواطؤ: إننا، في اللحظة التي نتبادل فيها ما نعلمه عما يكون، ممّا، قابلاً أن يُنْقَلُ إلى سوانا، فإنما نعترف بقسطننا ممّا لا يقبل المجاهرة، والاحتفاظ، فينا، بهواية إذا تَجَلَّتْ فعلاً، كان لها، في الوميض، أن تحطم إشارات تبتغي نقلها. إن صفة الأكاديمية، ما نسّميه صفة الأكاديمية، هو وقوفنا الساذج مع هذه الإشارات، وإشاحتنا عن خطر مجهول يشحنها، وإهمالنا لقسطن من الظلمة فيها يفترسها، هو توترها. كل حوار للثقافات، بِعَجزٍ أصلي يعود إليه، يهدده، بهذا النحو، شيء من الأكاديمية.

ذلك أننا نسال: ما الذي، من ثقافة إلى أخرى، يجري إبلاغه إبلاغاً أساسياً؟ إنه جدول من الأشكال العائدة إلى ثقافة، بما في هذه الأشكال من قابلية للرؤية تفوق بها سواها، إنه،

بمعنى من المعاني، الفباء هذه الأشكال: نعم، ذلك شيء سَهْلٌ أَنْ يُنْقَلُ، ويبقى خبيئاً للأشياء مفتاحها السري. وهكذا، عبّر الزمان والمكان، فإن إشارات كثيرة، لحضارة من الحضارات، إنما تأتيها، نحن الذين نُحسِنُ التلقّي، أو نظنُّ أننا نحسنه، بل نتلقّاها ونحن نعلم أنها موصدة علينا، نتلقّاها بمزيج متجانس أو عدوى، أو شيء من رباط النماذج - محتفظين، من هذه الإشارات، بما يشبه إشاراتنا، وما يكون به، على الأرجح، إيقاعنا في الخداع. اليوم، وقد لاح أن الألوان قد أن نوع من التمثل، والهضم الكوني، فإننا، بمتاحفنا الخيالية وسواها، إنما نوطن أنفسنا لكثير من الخضوع المفرط: من التثني الصيني، مثلاً، إلى تثني القرون الوسطى والتثني المسيحي، تتطلع إلى طريق - طريق كاذب. ما أكثر النماذج الأخرى التي نستطيع إيرادها لتمثيل وتطابق، التي تكشف لنا رغبة في التبسيط، هذه الحاجة الخطرة إلى رؤية واضحة تكون على حساب الحق الذي، هو نفسه، لا يكون واضحاً إلا في الندرة. ومع ذلك، فإن هاجس التوحيد هذا، الذي، متفوقاً على أيّ مسعى، يبدو لي أنه يميّز لنا، في يومنا هذا، سعيًا ثقافي مشترك، هذه الحاجة، في القرن العشرين، إلى أن نحدّد، في تنوع المظاهر، ضرورياً من تماثل التركيب، وحالات من النواميس نحددها في انفجار للصدق لا يُضْبَطُ، ذلك، من مواقفنا الأساسية، موقف خطي: إذا نحن كتمناه، في ساعة يتقلص الكوكب فيها تقلصاً غريباً ناجماً عن كلّ شبكة من شبكات الاتصال التي تطوّقه. هذه الأبجدية المتناثرة المتنوعة لحضارات تناوبت على شغلّ الزمان والمكان، هذه الأبجدية ولغات تنقلها، لغاتٌ مختلفة في الظاهر ومتناقضة - متناقضة، أحياناً، بمقياس التاريخ الواحد للشعب الواحد - هذه الأبجدية، نحن نتنبأ أنها، بتجسّداتها المختلفة، إنما تسعى للكشف عنّا، أناساً من عصور وقارات، يواجهون إشكالية وجود واحدة، أو، بما هو أبسط، يواجهون الكائن الإشكالي عينه. إننا نستشعر، وقد بدأنا ندرك: أنه، إذا اختلفت لنا لغات، وتنوّعت أبجديات، واحدة تكون الهوة التي تسعى هذه اللغات، ومنذ البداية، سعيًا ملغزاً للوقوف في وجهها. الوقوف بمعنييه، معنى التعويض ومعنى التزيين. إننا، اليوم، أكثر إدراكاً ممّن سبقنا: أن التزيين في الفن، والأسلوب في الكتابة، ليسا تزييناً ولا أسلوباً فحسب، لكنهما النتيجة عينها لسعيها، لكنها: هذه الحلية - هذا الأتقاء. وإذا

أريد التسليم معي، إذن، أن الثقافة - والحضارة في نهاية الأمر - هي إعداد نظرتنا إلى الهاوية، فلا بد من التوافق بأن وراء الاختلافات التي سبق تأكيداها، من محرّكات تجعل الإنسان، أسباباً ومسببات، يعمل ضدّ الطبيعة وضدّ الموت، إنما هو المبادئ عينها العائدة إلى كلّ ثقافة، وأنّ الثقافات، على هذا المستوى، إنما تتواصل تواصلًا يشبه العفو. المعرفة عبر الهاويات، ذلك هو العنوان الذي كتبه شاهد مميّز اسمه هنري ميشو وجعله لواجر من كتبه.

ولكي تتحاشى الثقافة الوقوع في الأكاديمية، ويُغَيَّ أن تبقى حية، فإنها، من خلال صانعيها والمؤسسين، وبصورة أساسية من خلال الخالقين، ينبغي لها أن تحضن في ذاتها حدساً للهاوية يحاصرها وتحاصره، لتبقى، في هذه الذات، مُعلّقاً في حالة من الكون المتحفّز. إنه نسيج من العنكبوت يتصدّى لرياح الأعماق يقاوم هجمتها. النسيج لا يُثْقِي هذه الريح التي، من جهتها، وبِقوتها العمياء كلها، تقوم بنفيه. إلا أن النسيج، بارتعاشه، يجعل الريح شيئاً منظوراً ملموساً. توازنٌ هش على حافة كل خطر من أخطار التصدّع. وصعوبة الحصول على هذا التوازن أكبر من صعوبة الحصول على توازن أول تكلمت عنه، توازن التكيف القائم، في الشجرة والتربة، بين الغايات والوسائل. ليرتّعش النسيج بقوة تظهره ساكناً في الرّيح المجنونة. وما هو انبثاق السكون الكاذب، هذا الجلال المشابه لجلال بنية أبدية، الذي، على هذا الأساس أو ذاك، يسمّونه الكلاسيكية. لتقطع الريح، هنا وهناك، خيوط النسيج، ولتقم بتفكيك النسيج، أو، بكلمة أخرى، ليكن قم الظلام أقوى من نسيج يدعي ستره، وما هي الهاوية، من مكان أقرب، تخاطبنا وقد هوى كل يقين مخترع، وما هو الليل العميق يتصاعد في ليل هولبرغ، أو نوفاليس، أو جون كلار، أو مجنون ليلي: في ليل نرفال، لكن في ليل هيراكليت أيضاً: في ليل جلال الدين الرومي - لكن في ليل شكسبير أيضاً: في ليل ألف ليلة وليلة - لكن في ليل بورجيس كذلك.

إن حواراً بين الثقافات ينبغي، قبل كل شيء، وأبعد ممّا لا مَقَرُّ منه، أن يكون مقاربات شكلية لا بُدَّ منها - ويكون لفكرة الشكل ما جعلته لها من معنى العقق الفني المتّسع - أن يكون محاولة تُحدّد بها، للأخر الطبيعة الخاصة لهاويته، وإرادة التقدّم نحوها، والانحناء الخطر عليها، أعني، للمكتشف.



## «الوجه الآخر المحترق للبالغ النقاء» (\*)

ترجمها شعراً  
أحمد حاطوم

قامتها في الضوء تمثالاً  
تمثالها في غربة في ألقي في بقع موت  
في برد أشجار عراها البرد، من دمة  
هاجعة في نغم، كمجنة كمجنة وثالثة...  
وكلها منحطمة  
لاهيئة من حدث قد كان: أوراقتها غريبة  
قد جمدت على قفا النيران  
... وكل ذي الأعشاش!

وكل ذي الأجساد  
في شجر الليمون!  
خافقة يا وهننا في جمر الغسق  
كأنما في نكبة للفكر قلب صامد  
قد شاخ من سجع الحمام  
من مقلب الحب من فقر له:  
ريح ليول في شذى للياسمين

- ٣ -

الآن،  
النار وقد منعت  
وأخلاً بيتي - من نار  
أمي قد صارت من تلج  
تلمع في بيت الشحور  
دمعتها، أخيراً ما ذرفت، قد ضلت ومضت في الريح  
وعماها من هذا الضوء  
منكسر بالورود الغض

للريح غدا الفك المدود  
من يأكل من لبن الريح  
ضيفي ويداه  
لمأدتي، وخيال منه من خشب  
من خشب أبيص مسكين

يا هذا الكرسي المائل  
هوذا ما يحوي الصحن...  
أمي شهرتها فقدت  
والإسم كذلك قد فقدت  
هوذا، أسنان منه واضحه، من يفصح عن هذا الأمر

- ١ -

وليد فكري هذا  
أردت غريباً له  
يقوق غربي النهار  
يقفوه به الزوجان  
بالعشب والندى لكل عضو فيهما  
إلى المدى الأبعد  
من ذلك النهار - مائدة حمراء  
لونها المنفي  
لونها النقي  
لونها الوحيد  
ينور المحفل  
زوج من العشاق  
في مشتته الغمام  
في عنصر الأشياء،  
ينتظر الميعاد

وليد فكري هذا  
أنظر له يأتي أنظر له يعود  
عليه شمس الدمع  
ما إن يرى خلف الشجر  
إذا به يضيع  
ما إن يرى يعود  
إذا به يموت  
وبعد ذا يعود  
على دروب القلب  
وحيثما يأخذنا الجفاف  
إنامل لنا إلى خطام  
ودورق لوجهنا يسابق الطفولة  
قوادنا، قوادنا المختون،  
قدره مائدة الحرمان

- ٢ -

يا حسنها أصابع الرجلين رجلها  
الثلج نكهتها



# البديل

## عبد السلام السيدي

وردة الجميلة..  
مال القرين على أذن صاحبه وهمس:  
«لقد سمعت أنّ وردة تطالبك بإحضار  
بعض الحاجيات..»  
قال علي الفرطاس وهو يتذكر: «حقاً  
لقد طلبت منّي أن أجلب لها قنينة طيب  
وبعض الأصباغ..»  
قال القرين: «أين أجد محفظة  
نقودك؟»  
قال علي الفرطاس: «تجدها في  
صدرتي الزرقاء المعلقة في صوان  
الملابس».  
هرّ القرين رأسه وانطلق تاركاً وراءه  
الجبانة وصاحبه والأرواح. وقف القرين  
في محطة الحافلة لعدة لا لضرورة..  
فوجد عدداً من المنتظرين.. تقدّمت منه  
عجوز شمطاء تتلفّع بلحاف أبيض.  
وأخذت تتفرّس في وجهه. وغمغمت  
بصوت أبح: «أأنت علي الفرطاس؟»  
أجاب محتدداً: «أجل أنا علي  
الفرطاس. ماذا وراءك يا جدّتي؟»  
قالت بصوت باك: «أنا عجوز شارفة  
وقدماي لم تعد تطيقان الانتظار الطويل  
في محطات الحافلات. وأرغب في أن  
تبيّعني حماراً...»  
قال بحق: «من قال لك إنّني تاجر  
حمير؟!»  
أجابت: «أهالي البلدة يقولون ذلك..»  
قال وهو يستعدّ لصعود الحافلة:  
«اسمعي يا جدّتي، أنا موظّف في  
الحكومة، وليس لديّ صلة بتجارة  
الحمير، ولو لم تكوني عجوزاً مثل جدّتي  
لكان لي معك شأن آخر..»  
دلف القرين إلى منزل صاحبه.. كان

قالت إحدى الأرواح بتهكّم: «ما  
رايكم لو جذبته من معطفه..»  
قالت روحٌ عجوز: «أنت وشأنك..  
لتجذّبه من معطفه أو من أذنه..»  
قالت الروح المشاكسة بغبطة: «أودّ  
أن أضحك من هذا الرعديد..»  
مضت الأرواح تحلّق في فضاء  
المقبرة، بينما كانت جماعة المشيعين تغادر  
الجبانة. استشعر علي الفرطاس يداً غير  
مرئية تجذّبه من معطفه الأسود الثقيل،  
فانتفض مذعوراً وطفق يقلّب بصره في  
وجوه المشيعين المتناثرين حول القبور..  
مفكراً: «هل أنا في حلم، أم ثمّة غولة  
تسكن هذه المقبرة جاءت لإخافتني؟»  
التفت حوله بوجل. وحدث نفسه  
«علّي بالانصراف من هذا المكان  
المسكون بأرواح الموتى...»  
سلخ حذاءه المعقّر بالتراب ودسّه  
تحت إبطه وانطلق هارباً.. ظنّ البعض  
أنه لصٌ اختلس من أحدهم محفظة، أو  
مخبول، أو به نكرة الحمير.. أما الأرواح  
فقد أخذت في الضحك. سمع قهقهات  
وتصفيقاً..  
قالت الأرواحُ بسخرية: «إلى أين أنت  
ذاهب يا سي الفرطاس؟!»  
قال بصوت مرتجف: «من أنتم..  
ماذا تريدون منّي؟!» وأخذ يتلو بعض  
الأدعية..  
قالت الأرواح: «لا تخف، أنت ضيفنا  
هذه الليلة..»  
قال قرينه: «وأنا هل أبقى معه، أم  
أنصرف؟»  
قالت روح بصوت نسائي به غنة:  
«أذهب أيّها القرين لتمثّل دوره مع زوجه

من بعيد بدت الجبانة هاجعة وراء  
الصور الأبيض القصير.. لوحات القبور  
من هضبة مكلّلة بالأعشاب المحترقة  
والأشجار اليباسة.. التابوت في المقدمة  
يستقرّ على أكتاف الرجال.. تغطيه عباءة  
بيضاء يُعرف منها بأنّ المتوفّى رجل..  
الرجال بعباءاتهم ومعاطفهم وستراتهم.  
يسبرون بخطى كسولة منكسي الرؤوس.  
يرددون كلمات رتيبة ذات نغم جنازّي..  
أغنياء وشحاذون.. تجار مواش  
ومكاسون.. قوادون. ورجال شرطة..  
قضاة ومخبرون.. في نفوسهم خوف من  
الهجعة الأخيرة تحت صفائح من  
الحجارة يلفّهم كفن الأبدية وصمتها..  
في هذه الأثناء كانت أرواح الموتى في  
انتظار انصراف المشيعين كي يتسنى  
لها الاقتراب من الوافد الجديد الذي  
سيخبرهم عن أحوال عالم الكون  
والفساد الذي جاء منه.. انزوت الأرواح  
تحت شجرة الضريح الوارفة الظلال  
ترى المشيعين من حيث لا يرونها. أرواح  
هائمة في الفضاء كالآثير..  
قالت إحدى الأرواح وهي تشير إلى  
أحد المشيعين: «انظروا إلى ذلك الرجل  
المتلفع بمعطف أسود ثقيل. ويعتمر طاقية  
حمراء.. إنّه يرتعش ويبدو أكثر  
شحوباً...»  
قالت روح امرأة: «قد يكون من أهل  
الميت...»  
قالت روح الميت وهي تقترب من  
الأرواح: «هذا الوغد ليس بقريبي وإنّما  
هو مخبر حقير جاء يقتفي أثر من  
تخافهم الحكومة. كما أنّه يعمل في  
تجارة المواشي...»

نبیذ، ورغیفاً من الخبز.. أنقع الرغیف  
في الخمر وأقدمه إلى الكلب. وعندما  
يسکر اکسر السلسلة وامتطي  
الدراجة...

امتطی الدراجة وطار بها إلى المقبرة،  
بعد أن ازدرد الكلبُ الرغیفَ المنقوعَ في  
الخمر.. ولكن في دروب البلدة الملتوية  
فقد القرینُ ذاكرته. لم يعد يذكر شيئاً  
عن وردة الجميلة التي تنتظره، وصاحبه  
والأرواح.. كان متشبهاً بمقود الدراجة  
النارية ذات الصوت الأجهش، يملأ  
الضباب عينه.. وعندما أخذ الإعياء،  
توقّف وأسند الدراجة على جدار..  
قرفص فوق الرصيف، واضعاً رأسه بين  
كفيه، وشرع يُقول.

طرابلس الغرب

السریر واجمّة. انسأب في الزقاق الذي  
صار مقفراً.. فكّر في الطريق الطويل  
الذي يفصله عن الجبانة حيث صاحبه  
والأرواح في انتظاره.. وقال: «الطريق  
طويل، علّي بدراجة نارية امتطيها إلى  
هناك...»

قلّب بصره فيما حوله. رأى اكواخ  
الصفیح السوداء متناثرة هنا وهناك..  
وفي هذه الأثناء وقع بصره على دراجة  
نارية مربوطة بسلسلة معدنية إلى  
شجرة توت.. اقترب منها، وشرع يقلّب  
بصره هنا وهناك يستطلع المكان.. وبينما  
هو كذلك باغته نباح كلب شرس.. توقّف  
مفزوعاً، وبصق على صدره المشعر..

قال بحق: «هذه الليلة يعاكسني  
الحظ.. ماذا أفعل بهذا الكلب اللعين؟»  
اقتعد مصطبة أحد البيوت، وشرع  
يفكر في طريقة يسيطر بها على الكلب..  
قال في نفسه: «عليّ بابتیاع زجاجة

الوقت ليلاً، والأطفال نياماً، ووردة  
الجميلة تمشيط شعرها الأسود أمام  
صوان الملابس..

قالت وهي تلتفت عندما رآته يذلف  
الغرفة حيث كانت تنتظر: «هل جلبت ما  
أوصيتك به؟»

طفق يحك ذاكرته، قائلاً في نفسه:  
«بحق الشيطان بماذا أوصته؟»

عادت تردّد بصوت أغن مصحوب  
بطرقعات اللبان: «هل نسيت، أم ثمة  
واحدة أخرى أخذتك مني؟»

قال القرین معتذراً: «لقد نسيت  
الحاجيات في دكان صاحب من  
أصحابي...»

قالت بسخرية: «لتذهب إلى دكان  
صاحبك، ولا تعد إلا إذا جئت  
بالحاجيات».

ارتدى القرین معطفه الثقيل وهمّ  
بتقبيلها فدفعتة بيدها، وتكوّمت فوق

والباء حبيبة قلبي ضاعت في دائرة  
الحوث  
والحاء أبي  
والعين عيون من جذي  
والهاء هم موتاي الأحياء اخرجسوا وقت  
النطق وضاقوا  
بالساعة، والساعة قائمة، فانتبهوا  
للنون تجيء من الأقصى.  
هل تحرقني النون  
أم تتركني أنزف في السر على سجادة  
موتي؟

(٦)  
لا معنى لي إلا في حرفي  
مرت سنة عارية من عمري، مرت  
عشرون  
الحرف أنا: متهم بجنون الراء، سهيل  
الألف...  
بكاء الباء، ربيع الكاف، نزيه الحاء،  
صمود العين...  
انتبهوا  
إذ تسرقني النون إلى عريي اليومي،  
أضيع وأفني  
انتبهوا رأسي فوق الرمح إله يبحث عن  
معنى!

بغداد

(١)  
بائي باء الغدر ونوني نون المجهول  
أتفيا موتي منتظراً  
حبراً من نور.

(٢)  
لا بأس إذا ضحك مني  
صاحبة النون وواستني  
في غرفتها سرّاً  
لا بأس إذا نزعت  
سرتها وانتبهت لعذاب العرجون.

(٣)  
أقترح اليوم لها حباً من طين  
هذي النون المفتونة بالفتنة والموت  
وأضيء لها بحراً مزدحماً بشموع وأنين  
(٤)  
لا بأس فسيدي أحييت في حرفي  
كل عذاباتي الممتدة من حثفي حتى...  
حتفي.

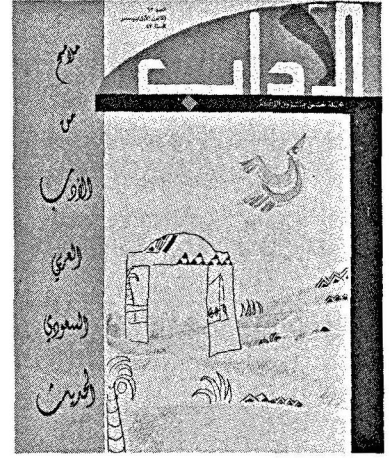
(٥)  
الكاف إلهي - فانتبهوا يا موتاي - الراء  
اسمي..  
ضاع كما ضاع البحر على سجادة  
موتي  
والألف أنا: مجهول في هيئة شاعر  
والله في هيئة مجهول



أديب كمال الدين

# مناقشات ١

## القصص في ملف الأدب السعودي



### ماجدة حمود

الدوسري، نعيش عالماً مرعباً، يهرب فيه البطل صارخاً: «لا أريد أن أقاتل». لكن الغموض يلف أبعاده، فلا نجد مكاناً محدداً أو زماناً معيناً، كما لا نجد تجريداً محكماً، فتضيع منا معالم الصراع. بل نحن نحس تارة أنه صراع من أجل الحرية: «نريد ساحلنا بفقره، ببواخر البن والعاج والتوابل والشاي، بالريح القليل الذي يكسي عوراتنا، ويظلل شمسنا الحارقة، ويحمينا من الطلقات التي يصوبها علينا الجنود» (ص ١٧). لكننا لا نعرف من هم هؤلاء الجنود؛ ولو حددت الزمان والمكان لكان ذلك أفضل من أجل تواصل القارئ مع عالمه القصصي.

... ونحس تارة أخرى أنه صراع اجتماعي يواجه تقاليد قاسية تمنع التزاوج بين قرية وقرية: «نحن اللذين اخترنا أن نكون مَرَجَماً لحجارتهم، سيرجمون جسدنا، لكنهم سيفشلون أن يهدوا جداراً قررت أنا وإياك سرّاً أن نبنيه... إنهم لا يريدوننا معاً، كل هذه الحروب كي يطفنوا أي اثنين يلطخون الألفام المنصوبة بين القرى» (ص ١٨).

بالغ الكاتب، باعتقادنا، في تكثيف لغته إلى درجة أساء فيها إلى رسم عالمه القصصي فضاعت ملامحه الأساسية، رغم محاولة الكاتب ربط عالمه بالواقع.

\* في القصة الرابعة «غبار العتمة» ليويسف المحيميد، نجد عنواناً متميزاً يكثف دلالاتها. ذلك أن حياة المرأة الأرملة يعلوها غبار الأيام التي لا تعرف الضوء؛

كان أول درس تلقاه هو كيف يرتدي الأقنعة المتنوعة، إذ لكل ظرف قناع، وهو حين ينسى ارتدائه تلاحقه الأشباح والمتاعب. لذلك تفتقر المدينة المغلقة إلى إنسان حقيقي يعيش ذاته، فتغرق في القباحة وتحتضر.

هذا، وقد أفلح الكاتب في تقديم لغة الأعماق، فبدت لنا لُغَةً متميَّزة بشفافيتها الموحية وإن كنا نتمنى لو كانت لغته أكثر كثافة، إذ يلمس المرء ثرثرة لفظية لا داعي لها أحياناً. فهو يقول مثلاً «انهض باكراً، أثلثت حولي ولا أجد إلا أنا، أنا أشعر بالوحدة، لا صوت ولا رائحة، كل ما حولي ساكن وميت، أصغي إلى الخارج ولا أسمع دبيب الحياة فأذرف دموعاً مالحة». (ص ١٥).

كما أن علاقة البطل «وادي» بالمكان تبدو قلقة بحاجة إلى تسليط الضوء عليها، وبخاصة على علاقته بالمنفى (المدينة المفتوحة).

كان القاص يردّد اللازمة التالية «يكتب وادي من أول السطر» كلما انتقل من زمن إلى زمن آخر (أي من تيار وعي إلى تيار آخر). وتوحي لنا هذه الجملة بأنه يكتب سيرة ذاتية لإنسان مقهور، فيتقاطع صوت الراوي مع صوت البطل الذي يتحدث بصيغة المتكلم المفرد. لكن هذا يخلخل، برأينا، انسجام القارئ مع النص، ويذكره بأنه أمام عالم مصطنع يقدمه صوت المؤلف لا صوت البطل.

\* في القصة الثالثة «الوحش» لسعد

أصدرت مجلة الآداب عدداً خاصاً عن الأدب العربي السعودي الحديث (عدد ١٢، كانون الأول/ديسمبر ١٩٩٥) أتاح لنا الفرصة للاطلاع على عشرة نماذج من القصّة القصيرة السعودية، تستحق التأمل والنقد نظراً للمستوى الفني المتقدم الذي وجدناه في معظمها. \* القصة الأولى، وعنوانها «مشارك» لمحمد علوان، تتناول بطلاً رمزياً اسمه «مشارك» يراه الآخرون وسيماً ويرى نفسه دميماً. غير أن هذه القصّة تبدو مغرقة في الرمزية، ولم تغلح في إيجاد الصلة بينها وبين الواقع.

صحيح أن الكاتب عمد إلى الغرائبية في التخيل، لكن المرء حين يتأمل هذه الغرائبية يحس أنها غير موظفة توظيفاً جيداً لصالح القصّة وبنائها الفني، لأن الكاتب لم ينتبه، باعتقادنا، إلى أهمية تواصل المتلقي مع النص الأدبي.

\* وأما القصة الثانية لصالح الأشقر، فإن عنوانها «تضاريس» يحمل دلالات مناسبة لسرده القصصي. ذلك أن الإنسان كتضاريس المدن التي يقطنها؛ فإنسان المدن المغلقة المحاصرة يختلف عن إنسان المدن المفتوحة المنطلقة، وهو حين يغيّر مدينته المغلقة يحسّ بنفسه مستقراً ولاجئاً في آن واحد.

إننا أمام سيرة ذاتية لمعاناة إنسان مقهور منذ طفولته التي لم يعرف فيها سوى ترداد أقوال الكبار كالبيغاء، وقد

فهي تعيش وحدة قاتلة ورغم ذلك تلوكها الألسنة.

الدهش في هذه القصة أن صوت المرأة يقدمه لنا صوت الرجل (المؤلف) بحساسية مرهفة، تجسّد وحدتها، كما تجسّد، بفتية عالية، توقها للحياة عبر جملة بسيطة «أشوف البحر وأموت» تارة وعبر حلم الیقظة تارة أخرى، إذ يتيح لها أن تسبح في بحر من الماء المالح متمسكة فقاغات الماء. إن هذه القصة أشبه بلقطة سينمائية، تسلط الأضواء على لحظة من لحظات البؤس الإنساني بشفافية عالية ولغة مرهفة تجمع بين الكثافة والبساطة النافذة إلى الوجدان.

\* وأما القصة الخامسة «اللق» لعبده خال، فإننا نجد أنفسنا فيها أمام مشهد إنساني مرعب: مريض انفضّ من حوله الأصدقاء والزوجة، يعيش حتماً واحداً هو أن يطرق بابه زائر من أصدقائه الكثر، يخفف عنه بؤس المرض، لكنه لم يجد زائراً سوى الموت.

لقد قدّمت لنا هذه القصة بؤس العلاقات الإنسانية في زمن استهلاكي بات الإنسان فيه يزن علاقاته بأصدقائه بميزان الريح والخسارة؛ فإذا كانت الزيارة ستعود عليه بالفائدة أو المتعة فأهلاً بها، وإذا كانت ستعود عليه بالغم أو التعب فهو في غنى عنها.

بدت لنا هذه القصة حيوية اللغة تنبض بالعمق الإنساني، مجسدةً الأم المريض وحاجته المعنوية لوقوف أصدقائه إلى جانبه. كما تجسّد عبر فنية التناص الخارجي (أخبار المجتمع في التلفاز) تردّي العلاقات الإنسانية إلى درجة يقتل فيها الصديق صديقه.

وبدت لنا اللغة القصصية متألقة بفضل استخدام المؤلف لغة التضاد («الأوغاد الأعزاء» التي تفضح بؤس الصداقة حين ينقلب الأعزاء إلى أوغاد)... ويفضل استخدام الكاتب اللغة الساخرة «أحبكم بجميع صوركم: كذبكم نفاقكم... انتهازيتكم».

كما قدّم لنا صورة للمرأة عبر لقطتين سينمائيتين سريعتين ومتناقضتين: المرأة في الماضي (الأم)

تصل ليلها بنهارها أمام سرير زوجها المريض، والمرأة اليوم (الزوجة) تتبرّم بزوجها المريض بل تفكر برجل غيره. وقد بدت لنا الخاتمة موفقة: إن الإنسان المريض حين يفقد دفء العلاقات الإنسانية لن يجد زائراً له سوى الموت؛ فهو الملاذ الوحيد حين تنهار القيم الإنسانية والمثل العليا.

\* وأما القصة السادسة «حكاية صوت مغيب» لأمية الخميس، فتستند الكاتبة في بنائها على الحكاية الشعبية، التي تجد فيها معادلاً رمزياً للواقع، وبفضلها تستطيع الحديث عن بطلتها المسجونة في منزل يحرسه سبعة غيلان. لذلك تلجأ الكاتبة إلى لغة الطقوس السحرية وتمائمها. فاللغة العادية تبدو عاجزة عن رصد عوالم داخلية غير عادية، تجبر البطلة على أن تغرّز مكان القلب حصاة تدفن فيها جمر النبض المتقد.

إننا أمام لغة شقافة، ذات ملامح انثوية واضحة (مثلاً قولها: «كما ينشق درب الحياة عن الجنين، انشقت البوابة عن فتاتي»). وهي أيضاً لغة تجسّد روح التمرد على أحزمة الظلام وتصمّم على الحلم بغمر أفضل.

لكننا نأخذ على الكاتبة التدخل بصوتها عدّة مرّات (في المقدمة وفي الخاتمة وخلال سياق القصة)؛ فهي تقول مثلاً: «ما زال الحديث على لسان البطلة» (ص ٤٥) وهي تركز هذه اللازمة في الصفحة نفسها مرّتين.

يحمل العنوان الذي اختارته الكاتبة «حكاية صوت مغيب» دلالات تغني عالم القصة. فهو يجسّد حكاية بؤس الإنسان حين تُسجن أحلامه وأماله في قمقم فتغيب معالم شخصيته، ونفقد صوته الخاص به.

إنها قصة رمزية بذلت الكاتبة جهداً في ربط خيوطها بعالم الواقع. وقد تكون أفلحت في الاستعانة بالحكاية الشعبية، لكنها لم تفلح كثيراً - باعتقادنا - في تجسيد معادله الواقعي.

\* القصة السابعة «البدوي والحمامة» لعبد العزيز مشري، تقليدية مألوفة الحدث: إنه الزواج الصفقة (زواج

عجوز غني بفتاة صغيرة فقيرة) وما يجزّ من الأم على الفتاة (الحمامة) وركض العجوز (البدوي) إلى الأطباء ليدأوا عجزه الجنسي.

إن لغة السرد هي التي استطاعت أن تمدّ القصة بالحيوية والجمال. فقد بدت لنا حيوية واقعية ذات إيقاع موسيقي سريع يجسّد الحدث بطريقة جذابة «حام وطاف وحطّ وشدّ...»، «وإن كان شاسع السن بينك وبينها بعيداً فالمال يحقق المحال».

ولعل سرّ حيويتها أنها ابنة البيئة الصحراوية: تسرع إليه «كالحذفة بالحجر»، وابنة البيئة الثقافية «دعاها لأمر لا يحلّ الإبطاء عنه».

\* في القصة الثامنة «السحارة» لبدرية البشر، نحنُ أمام قصة مدهشة في بساطتها وعفويتها. لكن البساطة هنا لا تعني السطحية والابتذال، بل إنها البساطة السحرية، إذ استعانت الكاتبة في بناء قصتها بسحر عالم ألف ليلة وليلة، وهو ما أضفى على الحدث العادي (معاناة البنت من ظلم زوجة الأب) سحراً والقأ حين ادخلت الكاتبة في سياقها السرد شخصيّة العمّة وصندوقها السحري. وهذا الصندوق، رغم ما يحتويه من أشياء عادية صندوق خرافي، إذ تقول العمّة وهي على فراش الموت لابنة أخيها: «هذه السحارة فيها سري، ساكون داخلها أنصت لك...» وحين تريدينني ساكون قريبة منك، وسأهتّم بك عند الحاجة، فلا تخافي إن ضاقت بك دنياك، افتحها في ظلال الليل وستجدين وجهي يقابلك، فإن كان يضحك فهو الرضى بما تسألين عنه، وإن كان غير ذلك، فهو كما رأيته». لكن الخاتمة تنير لنا حقيقة الصندوق: فقد كان مزوداً بمراة تنظر نورة فيها فترى نفسها وهي تظن أنها ترى عمّتها لشبهها بها. واللقطة الفنية، هنا، تتجسّد في أنّ الذات الإنسانية هي المعول عليها أولاً وأخيراً، وأما القوى السحرية الخرافية فهي وهم تلجأ إليه في حالة الضعف ولن يفيدنا إذا لم نعد إلى ذواتنا ونواجه مشاكلنا بأنفسنا. نلمس في هذه القصة أيضاً لغة



# بعد بيان علي الطائي كيف سنكتب الشعر؟!

### عبد الستار ناصر

«يشعر بأنه يكتب ما لا رغبة له به، بل يكتب برتابة اختيارية تزيد في التراكم من الحديث الذي لا معنى له ولا تأثير، ثم يلقي باللوم على ضعف وعي التجديد... ويصرخ بقوة في وجه الطائي: الضعف عند من؟ من تعني بذلك؟ لماذا لم تذكر اسماً ولا تريد أن تشير إلى أحد باسمه؟»

وأرى عند أول وهلة، أن محمود الحاج قاسم على جانب من الحق. ذلك أننا عندما نمتلك الجراءة على صياغة «بيان» في الشعر الذي نريد، ينبغي أن يكتمل مشهد الجراءة حتى نهايته فنذكر التجارب التي مرّت مع أبطالها، ودواوين الشعر مصحوبة بأسماء مبدعيها.. أما علي الطائي فقد ترك خلفه مئات الشعراء العرب - من جيله - دون أية إشارة، واكتفى بالذهاب فوراً إلى بيوت «عمالقة» الشعر العربي المعاصر.

ثم وصلت إلى كلام السيد قاسم التالي: «إن قراءة عابرة للبيان تكفي لنستنتج أن الأستاذ الطائي قد أجرى دراسة ميدانية على شخصيته الشعرية ثم راح ينتقد ويفند أخطاءه وعثراته وأفكاره وسلبياته التي ضرب بها عرض الحائط. ويواصل حديثه قائلاً: «إن الطائي لم يكتفِ بذلك، بل راح يعمّم وبالتالي راح يقول إن الشعراء - السيّاب والبياتي ونازك الملائكة ونزار قبّاني ومحمود درويش وأنسي الحاج وأمل دنقل وأدونيس - قد كتبوا بحرية

في عدد الآداب ٩/١٠/١١ الصادر في تشرين الثاني ١٩٩٥ مناقشات لبيان الشاعر العراقي «علي الطائي» الذي سبق للمجلة أن نشرته في عدد تموز/ آب من السنة نفسها، بعنوان «باتجاه قصيدة عربية جديدة». ويدور هذا البيان حول ما أسماه الطائي بـ «القصيدة الأدائية».

من المفيد حتماً، قبل الدخول في مناقشة البيان الطائي والمناقشات التي جاءت بسببه، أن نقطف الجزء التالي من كلام الشاعر: «تأكد لي من خلال انحيازي للمعنى، وبعد ثلاثين عاماً من العمل الشعري الدؤوب، أن الشعر ليس طرازاً معمارياً واجهته الأولى الشكل وحرفيته، بل وجدت أنه المعنى الذي يعبر عن روح الأمة التي لا تحتاج إلى شكل بقدر حاجتها إلى مضمون متجدّد يكتسب شكله من الفعل العام لحركتها وتفاعلهما بين / ومع الأمم المتقدمة».

ويبدو أن هذا القول - دون سواء - هو الذي أشعل فتيل الاعتراض والنقاش عند السيدين «محمد إبراهيم الحاج صالح» و«محمود الحاج قاسم». ذلك أننا اعتدنا منذ طفولة الكتابة ومنذ صبا الإبداع أن نسمع ذاك القول الشائع السائد المكرور عن ضرورة التحام الشكل بالمضمون وعدم الفصل بينهما في أحلك ساعات الإبداع.. وعندما جاء علي الطائي بمقولته تلك رأى محمود الحاج قاسم أن الطائي

تصويرية مدهشة، تنبض بالخصوصية الانثوية، ومثالها: «أحببت شعري لأنه صار مظلتي التي تمطر بحكايات عمّتي في أماسي الوحدة وتحميني من الغول الذي يشبه زوجة أبي» (ص ٧٤).

لكن يُؤخذ على الكاتبة عدم استقرار لغة الحوار لدى الشخصية الواحدة، إذ نجد العمّة (البسيطة الأمية) تارة تتحدث بالعامية، وتارة بالفصحى. وإن هذا القلق اللغوي يفسّر - في اعتقادنا - تردد الكاتبة في استخدام العامية لغة للحوار.

\* تقدّم لنا القصة التاسعة «طرق تتلمّس الليل» لعبد الله التعزّي عالماً مبهماً لنا. فتمة امرأة تسقطها نسمات الليل في بئر، ورجل يمدّ يده وينتشلها منه، ثم يقدّم لها صندوقاً. إن الكاتب لم يغن رموزه بالدلالات، فافرق في الإبهام، وبدت لغته الرمزية أشبه بطلاس. كما أننا لم نستطيع تلمّس دلالات العنوان، باعتباره أحد المفاتيح التي تدخلنا إلى عالم القصة. ولهذا لن نستطيع التلقّي، باعتقادنا، التواصل مع «طرق تتلمّس الليل» لأنها أغرقت في الظلام الرمزي.

\* وأما القصة العاشرة، وهي «الحوت والمدينة» لشريفة الشعلان، فهي قصة كابوسية، إذ نعيش مع الشخصية حلماً مفرزاً: حوت كبير يقترب منها يريد التهامها في الليلة الأولى، ثم نكتشف أن هذا الحوت لن يرحم أحداً، بل سيبتلع الناس كباراً وصغاراً مع مدينتهم. ينصحها زوجها بعدم رؤية نشرات الأخبار، لكننا نكتشف بعد قليل أن الجميع داخل بطن الحوت، متقلّمين مع بشاعته («مع رائحة القي»). فلعّل هذا الحوت رمز للحرب التي تلتهم الناس والمدن وتجبرهم بالتالي على حياة آلية وأنانية، ينسون فيها الأم الآخرين، حتى ضاعت حساسيتهم وتعودوا رائحة القي.

وقد استفادت الكاتبة هنا من القصص القرآني (قصة يونس والحوت) لكنّها أضفت عليها دلالات جديدة.

جدة

مستعارة من آلية السائد، كتبوا بتصنع وإثارة، كتبوا بنسق وأداء عادي، وبذلك دمروا العملية الشعرية بوضعهم كلمات في غير مكانها، وأنهم استهلكوا الورق والوقت برعاف شعري كثير!

هنا ينتهي كلام الحاج قاسم، وسأعترف بأنني فوجئت بما فعل وما كتب صديقنا علي الطائي (كيف كتب قولاً أو رأياً كهذا؟). أنا أعرفه منذ ثلاثين سنة، فهل انقلب الطائي فجأة، أم أن المسافة بين الصبا والشيخوخة مرت دون أن ننتبه إليها؟

كان الطائي يغضب - وبشدة - إذا ما تعرض أي واحد من شعراء جيله وقال قولاً لا يناسب مقام السياب أو قامة أدونيس في الشعر، بل كان يترك المكان فوراً استنكافاً من أولئك التلاميذ الذين يرفضون طاعة أساتذتهم الكبار. كان أنصاف الشعراء أنفسهم مقرّين إليه، وكان الطائي يفرض على أقرانه احترام تجارب هؤلاء الشعراء وعذاباتهم لأنهم - كما يقول - الشموع التي تحترق لتضيء.

أنا أعرف أن الجيل السابق من الشعراء، وبينهم علي الطائي، إنما شربوا حليب الإبداع من خيرات الشعر العظيم الذي يكتبه أدونيس والسياب والماغوط، ناهيك عن هم أقل منزلة من الثلاثة الكبار هؤلاء. صحيح أن شاعراً من نمط عبد الوهاب البياتي كان قد سقط في أزمة التكرار والكلمات «السياسية» الخرقاء المجرّفة لكن كلاماً كهذا لا يمكن أن يقال عن محمود درويش وبهذه السرعة.. ولا يمكن أن يكون موضع تنذر تراث أمل دنقل الذي مات قبل أن نشهد ما يجيء به من انقلابات أو تعديلات على أثار البيت الشعري العربي. فكيف تمكّن علي الطائي - سبحة السنوات التي أضاعت القلب وأطفأناها بأصابعنا - من حذف ذلك العطاء الإنساني الذي عشنا جميعنا في منزله الشاسع وقطفنا أول مرة من بساطته، بل تعلم أفضل من فينا» كيف ينال ويصحو

ويفكر وينطق بتعاليم ذلك المنزل المقدس الذي يقول الشعر ويأخذ شهيته الأول من الشعر، بل يتأجل موته - أحياناً - لأنه ما يزال يكتب الشعر!

محمد إبراهيم الحاج صالح، وهو يستعرض أمام الشاعر علي الطائي نماذج عربية تنتمي إلى «القصيدة الأدائية» التي يكتبها الطائي نفسه ويبيّن بها، يرى أن شاعرنا جاء متأخراً - ولم يقل مستعجلاً - في الحكم على معطيات الحاضر الشعري، وأنه بالتالي لم يكن أول من كتب هذا اللون من الشعر: فقد سبقه إلى ذلك الشاعر بندر عبد الحميد وكذلك رياض الصالح الذي مات مبكراً وهو لم يزل في الرابعة والعشرين من العمر. بل أن الحاج صالح يفترض - بإصرار - أن محمود درويش في ديوانه الأخير لما إذا تركت الحصان وحيداً؟ إنما كتب قصيدة أدائية من الطراز الأول ولا شيء ينقصها لتصبح كذلك سوى أنها موزونة (وهو ما يرفضه علي الطائي في بيانه وتجربته). أجل، يقول الحاج صالح، إن الطائي جاء متأخراً مرتين في الحكم على عطاء الحاضر الشعري من تجارب ومبتكرات وكشوفات واكتشافات (مع قليل أو كثير من الأوهام الجميلة أيضاً).. لذلك يعود ليسأل وبشيء من القسوة: «ماذا بقي للطائي بعد ذلك؟ وهل ما يزال يظن أن الشعراء (لاسيما جيل درويش) إنما يكتبون السائد من الشعر وأنهم - بهذا المعنى - قد انتهى عصرهم الذهبي الذي (خدعوننا) به؟».

ومن أين لنا - في هذه المساحة من الورق - أن نأتي على النماذج من هذا وذاك لنقارن بين ما يكتبه الطائي وما يكتبه أي من الشعراء الكبار الذين جاء على ذكرهم وشطب مجمل تاريخهم البعيد؟

\*

قرأت البيان أكثر من مرة، وجئت إليه عن طريق الصداقة التي تربطني بالشاعر نفسه؛ ذلك أن مجلة الآداب

لم تعد تصل العراق إلا عن طريق الأستاذ ماجد السامرائي الذي يقوم أحياناً بتصوير الصفحات التي تتعلق بمن نشر فيها.. وبعد حوار قصير مع الشاعر الطائي، شعرت برغبة حقيقية في قراءة البيان ومناقشات السידين محمد إبراهيم ومحمود الحاج. وقد وقفت أمام الكثير من السطور عند هذا أو عند ذاك وأنا أتساءل عن نمط الحوار الذي نقرأه اليوم، ولا سيما بعد هذا الخراب الرهيب الذي حلّ بالوطن العربي من حروب وكوارث ومجاعات وهجرات واغتيالات. أما يزال الكاتب العربي - كما كان قبل ثلاثين سنة - يكتب بإحساس «الفتاح» الذي اكتشف البيضة أولاً - وقبل الدجاجة طبعاً؟

هكذا رأيت البيان والمناقشات التي جاءت بسببه: حالة تقترب من الكشف عن المكشوف أصلاً، أو رسم الحرف بطريقة معكوسة، فإذا بكل واحد يريد أن يعطي الحق للحرف الذي أرادته وبالهيئة التي يظنها صحيحة. ذلك أن «البيان» برمته، ما كانت ثمّة من حاجة إلى كتابته، لأنه محض نظرية إلى عمل شخصي، والشاعر - أي شاعر - حرّ فيما يكتب ولا اعتراض عليه، وإذا أراد كل شاعر عربي أن يحكي لنا تجربته على شكل «بيان» كهذا، لصارت عندنا جمهورية من أجمل البيانات في القصة القصيرة والشعر والرواية والموسيقى والرسم وغناء المقام. وبرغم إعجابي بما كتبه الزميل علي الطائي، فإنني لا أرى في ذلك ما يستحق صفة «البيان»؛ وإن كان كذلك فهو بيان من طرف واحد لا تلتفت إليه بقية الأطراف ولا تفهم مسببات كتابته.. وقد تفضل صديقي علي الطائي وأعطاني مقالة ثانية - على شكل بيان أيضاً (...) يناقش فيها ما جاء في كلمات السادة الذين ذكروهم في هذه الكلمة. وهكذا نستمر في النقاش حتى تغفل أصل الحكاية، وربما يأتي الوقت الذي سنغفل فيه أبسط ما ينبغي أن يقال: وهو أن الشاعر - أي شاعر في أي مجتمع - إنما يكتب حالات النشوة

والحبّ والأرق والاحتراق والانطفاء والهيجان والتوهج والخذلان من العالم الذي يعيش فيه؛ فهو ليس مجرد «شيء» بين أشياء، بل هو المعلم والمرئي الذي يكتسب ويكسب «أهله» و«أبناء جلدته» المعنى والحقيقة والمستقبل والضوء الذي سيكشف ما في النفوس. صحيح أنّ الشاعر ليس واعظاً - كما قد يُفهم من كلماتي - لكنه في الوقت نفسه سيرفض أن يكون إبليساً يتعلّم منه القراء الأخطاء واقتتراف الموبقات. وقبل هذا وذاك، أريد القول إن صديقنا الفاضل علي الطائي، وكما ورد ذلك في مناقشة محمود الحاج قاسم، يحاكي تلك القصة المضحكة التي أوردها الأخير عن رجل ترك الطعام أمام ضيفه ليقول له: «هذه أرغفة وهذا طعام، لك أن تأكل كل ما تشاء بشرط ألا تقسم الرغبة إلى أجزاء، وكلّ ما تشاء حتى تشبع!» ذلك أنّ كتابة الشعر عند (هذا) الشاعر لا تُفرض بشهيقها وزفيرها وطقوسها عند الشاعر (ذاك). والأمر نفسه يقال عن أدونيس الذي يختلف عن كلّ مَنْ ذكرهم علي الطائي وأراد له أن يكون مثلهم... بل إنّ نظرة موضوعية إلى شعر الماغوط ستعطينا ألف دليل على أنّه مختلف - بمسافة آلاف الفراسخ - عن نزار قباني وأنسي الحاج ونازك الملائكة وأمل دنقل وجميع من جاء على ذكركم. فكيف نحقّق «بيان الطائي» وليس من شيء يجمع هؤلاء في بناء واحد أو مضامين بعينها؟

\* في منطقة أخرى من «البيان» يشير الطائي - وهو يبرّر بذلك كتابته الكلام المسبوك على شكل بيان - إلى أنّ الثقافة الأوروبية تبدأ بأفراد يشككون زخم الحركة الفنية أو الشعرية، وهذه [الجماعة] تضع أولاً أهدافها مكتوبة، وتصدر «بياناً» أولياً تعقبه بيانات أخرى تعرض عبرها كلّ الذي تطمح إليه من خطوط التغيير، ثم.. (انتبه إلى ذلك) يتفرق أفرادها «شكلياً» ليزاولوا نشاطهم الإبداعي كلّ أمام حريته.

هنا يرسم الطائي الثقافة الأوروبية على مزاجه وظنونه ويفترض عند التأسيس الابتدائي أو المدرسي - كما أطلق عليه - أنّ جميع مَنْ سيأتون وينضمون إلى جماعة بعينها، إنّما يمتلكون أدوات الإبداع وشروطه وأنهم - بالتالي - في طريقهم إلى تشكيل حركة أدبية، وعلى هذه الحركة أن تصدر «بياناً» تقول فيه كيف تفكر وكيف تنظر إلى الشعر أو القصة - مثلاً - ثم تعقبها - كما يقول - بيانات أخرى (كم؟ ولماذا؟) حتى تكتمل الصورة، ثم.. ما إن يتوضّع كلّ حتى ينفرط عقد الجماعة ليذهب كلّ شيء حتى ينفرط عقد الجماعة ليذهب كلّ واحد في طريقه ويشق المجرى الذي يشاء، أو يخترق البحر الذي يريد!

لا أدري هل كان الطائي وهو يكتب شيئاً كهذا، قد سمع أو قرأ أو عاش حالة «إبداعية» مثلها في منطقة ما من أوروبا؟ هل قرأ شيئاً كهذا حتى يكتب بمثل تلك الثقة؟ لا أحد يأتي من رحم الدنيا شاعراً ولا روائياً.. وليست هناك في أيّ جزء من العالم مدارس لتعليم فنّ الشعر أو كتابة القصة. ذلك أنّ «الإبداع» وحده هو المستحيل الممكن. أمّا أن تأتي جماعة ما وتضع «أهدافها» ثم تكتب «بيانها» أو مجموعة بيانات بعدها تعرض فيها خطوط التغيير (تغيير ماذا وكيف ومتى جرى ذلك في أوروبا؟)، ثم تذهب هذه الجماعة بنفسها لتنفّط كحبات العنب ويمضي أفرادها ليبحت كلّ واحد منهم عن «علته» أو عن «ليلاه» في الشعر والحياة... فهو الأمر العجيب!

وإذا ما قلنا ذلك فسرعان ما يأتي الردّ من الطائي (من مقال جديد له أطلعني عليه، وربما ظهر الآن في مجلة الآداب) ليقول: «القصييدة الأدائية مسندة بقوة حرية الشاعر الذي اتقن الفرز الحضاري لمجمل الرؤى المتاحة والرؤى المستقبلية».

وكلام كهذا سائرته - لاحقاً - لكلّ من اتقن الفرز الحضاري لمجمل الرؤى المتاحة والمستقبلية. ذلك أنّني على يقين

- ومعدرة عن قول كهذا - أنّ الطائي أراد أن يكتب شيئاً يلفت الانتباه.. ربما من أجل غاية أراها - الآن - خارج الشعر، بل ربما هي خارج مملكة الإبداع أصلاً.. وإلا، فكيف نفسّر أن يطالب شاعر ما بقية الشعراء في عصره بكتابة النمط الذي يكتبه هو؟!

هل أرادها يوسف إدريس لبقية كتاب القصة القصيرة في مصر مثلاً؟ وهل طالب أحمد عبد المعطي حجازي شعراء القاهرة أو الوطن العربي اتّباع طريقته في كتابة الشعر؟ هل فعلها نجيب محفوظ أو سارتر أو غارسيا ماركيز أو سعدي يوسف أو أدونيس؟ لا أظنّ ذلك طبعاً.. إذن، من فعل ذلك بعد بريتون وفاضل العزاوي؟ لا أحد سوى علي الطائي. وسوف نقول الكثير عن بيان بريتون أو بيان الدادائيين التي فرضتها الحرب العالمية الثانية ثم ثورة الطلبة ١٩٦٨، بل حتى البيان الشعري الذي كتبه فاضل العزاوي كان له ما يبرّر نشره في العدد الأوّل من مجلة شعر ١٩٦٩ (العراقية).. حيث بدأت يومذاك أول ملامح التغيير - ولا أقول التجديد - في الشعر العراقي. لكنني بصراحة، لم أعرّ على سبب واحد وراء «بيان» علي الطائي، وأكرّر أنّ السبب في رأبي هو رغبة شخصية من الطائي ليس قبلها ولا بعدها سوى لفت القراء إلى قصيدته التي أطلق عليها - أو أطلقوا عليها - تسمية «الأدائية».. وسوف أقول أيضاً إنّ التسمية نفسها بحاجة إلى قراءة ثانية.

أخيراً، دعوني أشكر الصديق علي الطائي الذي ساعدني على إيقاظ غفوتي في النقد. ذلك أنّني تركته منذ سنوات طوال، ولم أجد الرغبة في العودة إليه قبل هذا «البيان» الجميل الذي يقول فيه:

«هكذا يجب أن نكتب الشعر».

ثري، كيف سنكتب الشعر بعد اليوم؟

بغداد